MAX POHLENZ

LA TRAGEDIA GRECA

VOLUME PRIMO

PAIDEIA

1961

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

MAX POHLENZ
La tragedia greca

trad. di Maria Bellincioni
2 volumi di pp. 576+240.

Dall'articolo di G. PASQUALI: *« Per l'ottantesimo anno di Max Pohlenz », apparso sulla rivista « Paideia », n. 4, 1952:*

Max Pohlenz compie il 30 luglio [1952] ottant'anni. La sua vita di studioso è stata di mirabile unità: la dissertazione di laurea, del 1898, trattava di uno stoico, Posidonio; la sua attività di maestro universitario cominciò con lezioni sulla Stoa; alla Stoa è tornato moltissime volte a brevi intervalli; l'opera maggiore, una storia del pensiero della Stoa e di ognuno dei suoi rappresentanti più significativi è stata pubblicata nel 1948. Cinquant'anni di operosa fedeltà a un argomento che la meritava e che lo ha rimeritato. Ma accanto alla mirabile unità si scorge un'incredibile ricchezza: egli ha trattato di Platone, di Erodoto, di Tucidide, di Ippocrate. Storico dunque del pensiero greco, filosofico e storiografico? Ma egli si è anche occupato di Demostene e della crisi attica del IV secolo, storiografo egli stesso. Dunque storico della prosa greca in genere? E della prosa greca egli fu incaricato di scrivere lo schizzo nel noto manuale di Gercke e Norden. Ma anche ha trattato utilmente di Ovidio e di Callimaco, poeti puri e punto filosofici. Eppure, se si guarda con occhio limpido e particolarmente se si è avuta la ventura di conoscerlo da vicino, l'unità non è mai offuscata da tanta varietà.

. . . . . .

Avrà sorpreso, invece, l'ampia opera sulla tragedia, *che è ora la migliore introduzione* a chi voglia iniziarsi a tali problemi. È difficile immaginare quanta somma di lavoro si celi nella trattazione aggiornata di ogni dramma attico, ma più gioia procura l'osservare come dinanzi a ognuna di tante opere il Pohlenz abbia saputo prendere un atteggiamento suo, pensare per sé il problema

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

da capo a fondo, senza rinunziar mai alla propria personalità. Ma già quattro anni prima un suo studio su Pratina e il dramma satiresco gettava luce sul dramma più antico, scopriva una controversia letteraria del 500 avanti Cristo circa, e riusciva specialmente a fornirci una bella interpretazione di un vivacissimo pezzo di poesia. Ma già prima egli aveva scoperto gli influssi della teoria poetica sull'agone delle *Rane,* la commedia nella quale Aristofane rivela interessi nuovi, che fa capolino per vero già nelle *Tesmoforiazuse.*

. . . . . .

Il volume sull'uomo greco, uscito dopo l'ultima guerra, è un tentativo poderoso di sintetizzare tutta la cultura greca fin da origini che non sono, non possono essere nulla di letterario: il Pohlenz si è andato sempre allargando.

. . . . . Ci sono due tipi di studiosi: l'uno precoce, si esaurisce presto, prima della virilità: esempio cospicuo il Comparetti e, mi si dice, tra i matematici Felix Klein. Costoro, geniali, scopron di per sé, ma ricusano d'imparare da altri. L'altro comincia a rilento e come contro voglia, ma la sua vena si arricchisce col tempo: questo secondo si feconda ogni giorno al contatto di altri spiriti. Direi che a questo secondo tipo appartengono i maestri, gente che sa pensare con gli altri e guidare con gli altri. Max Pohlenz è di questi, produce ancora meglio di prima ed è ancora un maestro, cioè un fecondato fecondatore.

GIORGIO PASQUALI

BIBLIOTECA DI STUDI CLASSICI
Diretta da Giuseppe Scarpat

M. POHLENZ *La tragedia greca*
trad. di M. Bellincioni

K. REINHARD *Posidonio di Apamea*
trad. di A. Traversa

K. BÜCHNER *Virgilio*
trad. di M. Bonaria

K. ZIEGLER *Plutarco di Cheronea*
trad. di R. Zancan Rinaldini

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Pohlenz - La tragedia greca

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Biblioteca di Studi Classici

diretta da Giuseppe Scarpat

1

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Titolo originale dell'opera:
MAX POHLENZ - DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE
Zweite neubearbeitete Auflage
Göttingen - Vandenhoeck & Ruprecht - 1954
Traduzione italiana di Maria Bellincioni

© PAIDEIA 1961
« La Nuova Cartografica » - Brescia
PRINTED IN ITALY

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

MAX POHLENZ

LA TRAGEDIA GRECA

Traduzione italiana di
Maria Bellincioni

1961

PAIDEIA

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

A RICHARD REITZENSTEIN
IN RINGRAZIAMENTO PER I LUNGHI ANNI
DI INALTERATA AMICIZIA E COLLABORAZIONE

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

PREMESSA ALLA PRIMA EDIZIONE

Mai forse, nei tempi moderni, la tragedia greca ha suscitato tanto interesse come oggi; eppure manca un'opera riassuntiva che si proponga di indicarne la natura e lo sviluppo. Il presente lavoro vorrebbe colmare tale lacuna.

Alla comprensione della tragedia greca conduce soltanto il cammino che Ulrich von Wilamowitz ha indicato e percorso: dobbiamo concepirla come il fenomeno storico che solo nel mondo ellenico e solo in quella precisa epoca poteva prodursi. Fine ultimo dell'interpretazione dev'essere però giungere a conoscere quale fosse il motivo centrale che, caso per caso, induceva il poeta a configurare drammaticamente la sua materia, e che cosa per lui in un evento fosse ' tragico ', lo rendesse cioè idoneo ad essere rappresentato nella tragedia.

Emergerà allora che la tragicità del poeta greco non è affatto quella di uno Shakespeare o di uno Schiller; ma proprio per simile via apparirà anche chiaro ciò che in quest'arte, legata al suo tempo, è tale invece da varcarne i limiti, costringendoci ad accostarla alle creazioni affini di altre epoche e di altri popoli; ciò che, infine, in essa ancor oggi può esercitare una reale suggestione.

Scrivendo nel 1871 il suo libro sulla nascita della tragedia, il Nietzsche era certo si trattasse di un « serio problema tedesco ». Giova anche oggi che vasti ambienti siano consapevoli delle forze che dalla tragedia greca possono affluire su tutta la nostra vita spirituale. Perciò questo libro non si rivolge soltanto alla cerchia ristretta dei competenti. La documentazione bibliografica, la critica testuale e la discussione dei problemi particolari sono riservati ad un secondo volume.

La traduzione di passi greci importanti è un semplice sussidio all'esposizione e non ha ambizioni poetiche.

Al collega Hermann Fränkel esprimo il mio cordiale ringraziamento per l'aiuto prestatomi nella correzione delle bozze e per più d'un prezioso consiglio.

Max Pohlenz

Gottinga, luglio 1930.

PREMESSA ALLA SECONDA EDIZIONE

Nel 1941 la prima edizione era esaurita, e al termine della guerra mondiale si desiderò ch'essa venisse rinnovata. Per ragioni esterne non fu però più possibile stamparla a Lipsia, e la Casa Editrice Vandenhoeck & Ruprecht

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di Gottinga se ne assunse allora la pubblicazione. La Forschungsgemeinschaft *tedesca concesse un sussidio, e ad essa vada perciò la nostra gratitudine.*

Grazie a ritrovamenti papirologici, dal 1930 la nostra conoscenza della tragedia greca s'è notevolmente accresciuta. Numerosi studiosi moderni si sono impegnati ad approfondirne la comprensione, ed io stesso in questi ultimi venti anni ho tentato di porre in pratica la massima soloniana: « Anche vecchio, continuo a studiare ». Venne da sé, quindi, che la riedizione dell'opera si trasformasse in rielaborazione. È rimasto però inalterato il carattere fondamentale di essa, che si fonda su questa convinzione: possiamo intendere la tragedia solo se rinunciamo a turbarla con l'estetica moderna e con la problematica filosofica attuale, se tendiamo l'orecchio senza prevenzioni a ciò che i poeti stessi dicono e, da Greci quali erano, nel clima spirituale in cui si trovavano, erano in grado di dire.

Inalterata è rimasta anche la disposizione esterna dell'opera, la ripartizione in due volumi; per la comprensione del primo di essi non è necessario il secondo.

Il manoscritto fu terminato nel 1951; dei ritrovamenti e delle pubblicazioni posteriori, nei limiti del possibile si è fatta ugualmente menzione, o si è comunque tenuto conto.

Il mio cordiale ringraziamento ai miei vecchi allievi ed amici Hans Drexler ed Ernst Neitzke, e così pure al Sig. Peter Person, che mi hanno aiutato nella correzione delle bozze.

Max Pohlenz

Gottinga, febbraio 1954.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

I

LA TRAGEDIA GRECA E IL PROBLEMA DEL TRAGICO

La rappresentazione di una tragedia greca induce facilmente lo spettatore moderno, attento ad indagare i propri sentimenti, ad uno stato d'animo contraddittorio. Anche chi è distante dal mondo antico non potrà sottrarsi all'impressione di trovarsi dinanzi ad un'arte veramente grande, che dà vita e forma a problemi di piena validità umana, oggi esattamente come millenni fa; lo spettatore urta però ad un tempo contro molti aspetti che gli sono estranei e gli ostacolano la comprensione, legati come sono, con un'impronta di unicità, ad un'epoca ormai remota ed a condizioni storiche ben precise, da cui soltanto potevano scaturire. Tale difficoltà permane, anche se la scenografia moderna tende ovviamente ad eliminare tutto quanto può troppo turbare, e non v'è regista tanto ardito che osi portare in scena Antigone con la maschera.

Affiora in ciò il contrasto fra il contenuto, che è al di là del tempo, e la forma, legata al tempo.

I nostri classici non avvertirono tale dissidio. Per loro i Greci erano il popolo ideale che, al di là di ogni limitazione di tempo e di spazio e di particolari forme esistenziali, aveva creato opere artistiche di perpetua validità, al cui godimento ci si poteva abbandonare senza riserve. Ma non fu più così quando nel diciannovesimo secolo ebbero incremento gli studi dell'antichità e ci si rese conto che anche i Greci erano stati uomini di carne e di sangue, con caratteri etnici ben definiti, che avevano vissuto e operato in una situazione ben determinata. Solo nel 1889 però Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff trasse per la tragedia le deduzioni che le conoscenze acquisite implicavano, e nella sua edizione dell'*Eracle* di Euripide formulò il problema: « Che cos'è una tragedia attica? », individuando anzitutto il motivo fondamentale che la differenzia da ogni moderna rappresentazione teatrale: la tragedia greca non è un'opera profana, non è uno spettacolo privato a cui il singolo assiste per alleviare, in un modo come in un altro, il peso delle fatiche quotidiane, e per cercare divertimento o godimento estetico; è invece un atto cultuale e statale, a cui tutto il popolo, nella festa di Dioniso, conviene per farsi indicare e interpretare, da un poeta ispirato e scelto dallo stato, un brano di storia sacra.

Così si era anche chiarito che il moderno concetto di *l'art pour l'art* non avrebbe mai potuto condurre alla comprensione della tragedia antica; e ben a ragione il Wilamowitz fece rilevare che non era lecito tentar di rag-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

giungerla fondandosi su teorie posteriori, e quindi neppure su quella aristotelica della pietà e del terrore. Ma se muovendo da questa posizione polemica egli definì la tragedia in questi termini: « Essa è un'opera, in sé conchiusa, tratta dal mito eroico, elaborata in forma poetica in stile elevato per esser recitata da un coro di cittadini attici e da due o tre attori, e destinata a venir rappresentata nel sacrario di Dioniso come parte del culto divino pubblico », oggi questa definizione positivistica non può più appagarci. Ci domandiamo infatti che cosa differenziasse l'elaborazione tragica del mito eroico da quella epica o lirica, vogliamo indagare il modo proprio della tragedia di vedere e di rappresentare i problemi della vita umana, il particolare sentimento di vita che in essa si esprime, in una parola l'intima natura della tragedia, ciò che ne costituisce la « tragicità ».

Non sorprende che il movimento iniziato sulla scorcio del secolo come reazione allo storicismo, di cui denunciava l'intrinseca incapacità a penetrare l'intimo significato di un'opera d'arte, fondandola proprio sul suo caratteristico attenersi esclusivamente alle circostanze generatrici di essa, cercasse una nuova comprensione anche della tragedia, indagasse, in senso nietzschiano, le forze originarie della creazione tragica e ponesse come compito specifico della critica interpretativa la scoperta del « contenuto tragico ».

Sorgeva però subito una difficoltà: « Che cosa è il tragico? », un problema che si faceva tanto più importante quanto più ci si andava convincendo che non si trattava semplicemente di un fenomeno estetico, ma di una categoria metafisica, a cui corrispondeva, dal lato soggettivo, una « visione tragica dell'esistenza ».

Vi si associava quindi l'altro problema che ci interessa particolarmente. « Tragico » e « tragedia » entrano nel gran numero delle parole greche che il patrimonio linguistico comune dei moderni popoli civili ha per sempre acquisito. Non è detto con questo, naturalmente, che i Greci attribuissero a queste parole lo stesso significato dei mutati tempi moderni. Ce ne rendiamo ben conto pensando che il significato primitivo di tragico e di tragedia era « caprino » e « canto del capro ». Il ricordo di questo originario senso della parola è però rimasto vivo nei Greci stessi di epoca più tarda solo tramite gli studi degli eruditi, e fin dal quinto secolo gli Ateniesi parlando di « tragedia » pensavano soltanto a quella forma d'arte che noi pure designamo così. Già la storia della parola è tuttavia sufficiente a farci avvertiti che la tragedia greca s'è andata sviluppando in condizioni del tutto particolari, affatto difformi da quelle dei tempi moderni, tanto che appare ovvio domandarsi se tale antinomia non debba estendersi anche allo spirito.

Il germanista Josef Körner ha rilevato, in una istruttiva serie di articoli apparsi nel 1931 nei « Preussische Jahrbücher », come siano dissimili i con-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

cetti di « tragico » che poeti e teorici espressero nel corso della storia. Per l'autore stesso è ormai un fatto acquisito « che il tragico è una categoria metafisica che indica disordine, frattura, dissidio negli eventi del mondo » (p. 64), e che « la coscienza tragica risiede nel sentimento dell'inafferrabilità dell'ordine cosmico, avvalorato da eventi irrazionali e scandalosi » (p. 278). Ma già Goethe, il 6 giugno 1824, aveva detto al cancelliere Müller: « La tragicità si fonda sempre su di un'antinomia inconciliabile. Ove intervenga o sia possibile una conciliazione, il tragico svanisce », e sentendo che la vera tragedia discordava con la sua natura « conciliante », nella lettera a Schiller del 9 dicembre 1797 aveva manifestato il timore « che il semplice tentativo di scrivere una tragedia potesse essere distruttivo per lui ». In *Der Tragödie zweiter Teil* egli dimostrò tuttavia che non intendeva in pratica tenersi legato ad un concetto ristretto di tragedia. Ben diversa era la concezione di Schiller, che il critico moderno non risparmia, osservando che se egli, nel suo ottimismo, credeva nella conciliazione delle antitesi e la ravvisava nell'atteggiamento « sublime » dell'eroe, che in virtù della sua libera azione morale affermava anche nella rovina la sua superiorità sul fato ineluttabile, proprio in ciò disconosceva totalmente l'essenza del tragico. Come Schiller, anche altri esponenti dell'idealismo tedesco (Hegel per esempio) hanno ravvisato nella conciliazione delle antitesi il fine della tragedia. Ma in seguito, per l'influenza del pessimismo di Schopenhauer e del concetto nietzschiano di « dionisiaco », si fece predominante la teoria che appunto l'inconciliabilità delle contraddizioni e l'inafferrabilità del divenire cosmico costituivano il tema specifico della tragedia, e in particolare il contrasto fra il dominio dei valori e gli accadimenti effettivi, che ci appare con tanta maggior evidenza nell'annichilimento di colui che di tali valori è ricco. La rovina dell'eroe divenne quindi la conclusione necessaria della tragedia. È cosa rara veder dichiarato esplicitamente che non è decisiva la rovina dell'eroe, ma che essenziale è soltanto « l'intima disposizione alla morte, provata nei sacrifici e nei dolori più duri, in lotta per i valori supremi » (Aug. Pfeiffer, *Ursprung und Gestalt des Dramas,* Berlin 1943, p. 63).

Certo è legittimo che un moderno storico della letteratura si formi un concetto dogmatico di tragicità, ed in base a questo valuti la tragicità del contenuto di un'opera d'arte. Pericoloso è invece quando questo concetto diviene prevenzione su cui si fonda la comprensione artistica. Il Körner ad esempio, persuaso che la tragedia escluda ogni interpretazione del dolore fondata su di un ordine cosmico razionale e ogni conciliazione dei contrasti, trasferisce senz'altro tale convinzione alla tragedia greca, pervenendo quindi ad una valutazione errata. Solo chi sia prevenuto può infatti disconoscere che non solo nelle *Eumenidi,* dove il Körner stesso lo ammette, ma in tutte le sue

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

trilogie Eschilo tende ad una conclusione conciliante, e la trova proprio in virtù della sua salda fede nel giusto ordine cosmico di Zeus. Dal canto suo Paul Friedländer, inaugurando nel 1926 la rivista « Die Antike » con articoli su *Die griechische Tragödie und das Tragische,* dal principio dommatico « tragicità è distruzione » fu indotto a concludere che opere quali *I Persiani* e il *Prometeo* di Eschilo non sono vere tragedie. Ciò significa semplicemente ch'egli s'è valso per la tragedia antica di un metro valutativo che non le si conviene. Che per Eschilo, infatti, queste opere fossero vere tragedie, è fuor di dubbio per ognuno.

Il Friedländer fu ad un tempo allievo del Wilamowitz e seguace di Stefan George, e volle accoppiare la spiegazione storica con la valutazione valida in ogni tempo. Compì poi simile sintesi in misura più grandiosa il sociologo Alfred Weber nella sua opera vasta, viva e appassionante *Das Tragische und die Geschichte* (Hamburg 1943). A suo avviso la visione tragica è tale in quanto pone l'uomo dinanzi agli eterni enigmi della vita, dinanzi al contrasto fra l'umano e il demonico-divino, senza sollevare il velo che si stende sopra i segreti dell'esistenza. E tale visione avrebbe trovato la sua espressione più piena nell'Atene del quinto secolo. Anche per il Weber però *I Persiani* di Eschilo non son nulla più che « un'opera teatrale ateniese, composta con grande raffinatezza e nobiltà, ma quanto a contenuto non sono una tragedia » (p. 233). Anch'egli afferma che in Eschilo non può esservi composizione delle contraddizioni, e se nell'*Agamennone* il coro professa con passione la sua fede nel giusto governo di Zeus, il critico moderno ravvisa in ciò un semplice « elemento equilibratore, un contrappeso per la cattiveria demoniaca di Clitemnestra, che in verità ci costringe all'ammirazione » (p. 245). Il Weber riconosce che Eschilo intendeva agire sul popolo quale educatore religioso. Ma come avrebbe avuto l'animo di proporselo, se non era in grado di mostrare agli Ateniesi altro che l'illogicità di ogni evento?

La sintesi cui aspirarono il Friedländer e il Weber era originata da una giustificata reazione allo « storicismo ». Proprio i loro tentativi dimostrano però come sia pericoloso che la teoria moderna abbia il sopravvento. Ad una comprensione della tragedia possiamo pervenire soltanto se ci avviamo per la via indicata dal Wilamowitz e ci sforziamo di intendere le antiche opere poetiche partendo dalle opere stesse e dal clima esistenziale in cui furono pensate. Il fine ultimo di questa interpretazione sarà poi quello di individuare quale fosse per il poeta il motivo centrale che lo indusse a scegliere proprio quel tema e a dargli proprio quella forma; quale « visione della vita » lo abbia guidato e, in breve, che cosa egli intendesse per « tragico ».

Una cosa ancora dovremo tener presente. È naturale che il critico moderno si accosti alle opere antiche con la *forma mentis* che gli è propria, e

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

può certo accadere ch'egli riesca così a far luce su certi elementi che agivano solo inconsciamente nello spirito del poeta. Rimane però presupposto necessario ch'egli sappia dimenticare se stesso per trasferirsi pazientemente nell'Atene del quinto secolo e rivestirsi della sensibilità greca. Sarebbe opportuno che il critico moderno si domandasse, a volte, come potrebbero reagire gli stessi tragici antichi dinanzi alla sua teoria. Che cosa avrebbe detto Eschilo di un critico, il quale si meraviglia che egli abbia potuto scegliere un tema così lontano come quello della battaglia di Salamina e riesce a spiegarselo solo adducendo la « sete di eccitazione » dei tragici? (Howald, *Die griechische Tragödie,* p. 61). E chi ha creato dei personaggi come quelli di Aiace e di Antigone, non sarebbe forse un poco sorpreso se si trovasse ad imparare da un critico moderno che l'uomo tragico è « un fascio di angosce »? (Nebel, *Weltangst und Götterzorn,* p. 23).

Se un lettore moderno intende trasferire nella tragedia, per una sua sensibilità personale, una propria concezione estetica e una problematica filosofica moderna, nessuno glielo proibirà. Ma alla comprensione dei poeti antichi perveniamo soltanto se ci accostiamo a ciò che essi stessi, nella situazione storica in cui si trovarono, seppero dire.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

II

IL SENTIMENTO COSMICO DEI GRECI E LA NASCITA DELLA TRAGEDIA DALLO SPIRITO ATTICO

Che cosa ha fatto sì che i Greci fossero l'unico popolo dell'antichità capace di produrre una tragedia, e che cosa intendevano essi per tragico?

Se vogliamo rispondere a questa domanda, non prenderemo avvio, come i sociologi, dall'irruzione nel bacino del Mediterraneo dei popoli equestri (i Greci non furono mai un popolo equestre), ma piuttosto dal carattere peculiare dell'ellenismo, quale, in epoca storica, ci è dato conoscere.

Lineamento essenziale dell'uomo greco è l'impulso ad autodeterminarsi, lo stimolo a foggiare la vita secondo una propria misura. L'avvvedersi, quindi, che la sua volontà può subire interferenze improvvise dall'esterno, rappresenta per lui un'esperienza particolarmente viva e inquietante. Egli parla allora di una « parte » nel divenire cosmico, di una *moira* che gli viene assegnata. Di qual sorta sia tale divenire cosmico, poco gli importa in un primo tempo; poiché egli valuta le cose secondo l'importanza che hanno per lui stesso, trova essenziale soltanto il fatto che qualcosa lo « urti ». Certo i Greci possiedono una forte tendenza a universalizzare, e il concetto di *moira* si amplia, sì che dall'idea di « parte » esso perviene ad esprimere la potenza universale che interviene, dall'esterno, nella vita, e che nessuno può eludere. L'uomo si vede dinanzi ad un « destino », che circoscrive la sua capacità di autodeterminarsi ed annienta il suo volere.

La consapevolezza di questa realtà si associa, per i Greci, ad un'altra concezione, d'ordine religioso. Dappertutto, nel mondo come nel proprio essere, essi sentono la vita, e vi ravvisano qualcosa di divino, la contemplano in un gran numero di forme plastiche di cui l'uomo è incessantemente circondato. Ne avvertono l'operare nel fulmine e nella pioggia, nella selva e nel mare, non meno che nella propria vita stessa. È ovvio, in caso di sventura, tentar di indagarne l'origine e pensare che qualche invisibile « ordinatore del destino », un « demone », abbia giocato uno scherzo all'uomo. Può anche trattarsi di una delle divinità ascese gradualmente al disopra della folla degli spiriti sovrumani che, colta dall'ira, abbia provocato la sventura. Non soltanto, quindi, « la parte del destino », ma anche ciò che si trova al di là, le forze demoniche e divine che intervengono nell'esistenza, rientrano nelle esperienze elementari dell'uomo greco.

Anche dinanzi agli dei, come dinanzi al destino, l'uomo greco avverte la propria deficienza; ma si pone di fronte ad essi in un atteggiamento del

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tutto diverso da quello dell'ebreo o del cristiano dinanzi al suo Dio trascendente. Certo gli dei possono distruggerlo, ma sono soltanto « i più forti », vivono nel suo stesso mondo e provengono dalla medesima sorgente da cui egli proviene. Pur mantenendosi invisibili, possono far sentire terribilmente la loro potenza e gettare così un'ombra nell'esistenza dell'uomo. Quando assistiamo al destino di Edipo, non possiamo liberarci dalla sensazione che potenze nascoste vi abbiano parte incessante. Eppure tutto si compie in modo « naturale ». Non v'è « prodigio », ossia rottura delle leggi naturali da parte di una forza superiore, poiché i Greci conoscono sì il soprasensibile, ma per esprimere il « soprannaturale » la loro lingua non ha termini adeguati. Conoscono sì l'orrore e la reverenza dinanzi al numinoso, ma il brivido e la paura degli spiriti s'incontrano solo negli strati inferiori; così come estranea ai Greci è quella segreta irritazione dei nervi che il moderno uomo « illuminato » avverte quando abbandona la sua fede nelle forme concrete soprasensibili, per rifugiarsi nel mondo dell'irrazionale e del « demonico ». Nella sua preghiera ad Afrodite, pur reverente di fronte alla divinità, Saffo le parla come ad una amica intima. A Sofocle appare in sogno Eracle, che lo informa dove si trovi, sull'Acropoli, una corona d'oro rubata. Egli lo riferisce al consiglio, ne riceve un compenso, con il quale erige una cappella al dio in segno di gratitudine.

Le potenze divine e demoniche di cui i Greci avvertono la presenza negli eventi del mondo, possono anche trovarsi in dissidio fra loro. Accanto alle forze che diffondono e incrementano la vita, ve ne sono altre che la distruggono e ne annientano i valori. Come Shakespeare nel *Re Lear,* Esiodo descrive, in un passo della Teogonia, il tumulto degli elementi:

> Parve per gli occhi,
> parve per le orecchie proprio come se si scontrassero
> cielo e terra. Tale frastuono infatti sorgerebbe
> se la volta del cielo precipitasse e seppellisse, cadendo, la terra.
> (*Theog.* 700)

Ma questo era avvenuto in tempi antichissimi, quando Zeus aveva abbattuto, in lotta vittoriosa, le selvagge potenze primitive, i Titani; proprio allora egli aveva fondato il nuovo mondo, il cosmo ordinato, in cui ogni cosa e ogni essere ha il suo posto e si subordina al tutto. Eschilo e Pindaro furono vivamente impressionati osservando, in Sicilia, l'inutilità degli sforzi di Tifone, lo spirito maligno vinto dal fulmine di Zeus e incatenato alla base dell'Etna, per ribellarsi a quest'ordine cosmico. Certo esistono contrasti nel cosmo; ma l'inverno nevoso cede all'estate feconda, la notte oscura al luminoso carro di Elio, e perfino il più forte deve inserirsi ordinatamente nel tutto. È questa l'eterna legge che perfino il rigido Aiace, in Sofocle, deve riconoscere (669);

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e per Eraclito nell'armonia delle forze contrastanti si manifesta il senso del mondo. In esso domina il *logos,* non l'« irrazionale ». Non v'è per i Greci una « tragicità cosmica ».

Tanto più fortemente essi sentono il dissidio in cui la loro volontà e il loro potere li pongono, e il loro senso della concretezza li fa avvertiti che il destino è ineluttabile, e che « non potrai sfuggire alla sventura, se dio lo vuole ». Tale consapevolezza si fa ancora più pungente, in quanto l'uomo può conoscere l'avvenire per opera del dio stesso o per mezzo dei suoi oracoli, senza per altro aver la possibilità di stornare la sventura incombente. Mai però i Greci avrebbero tollerato l'idea che gli uomini fossere soltanto marionette guidate da un destino cieco o da una divinità capricciosa. Seguivano il loro impulso ad autodeterminarsi; non v'era riflessione che potesse infiacchire in loro tale istinto, che la rovina estrema valeva anzi ad esaltare pienamente. Quando Ettore s'avvede che dei e uomini lo hanno abbandonato ed egli cadrà irrimediabilmente vittima della vendetta del nemico vittorioso, il suo unico pensiero è questo:

> non inetto, non privo di gloria termino la vita,
> no, compio ancora qualcosa di grande, novella alle generazioni venture.

Fisicamente perirà; ma preserverà il suo valore di uomo, perché il suo nome gli sopravviva. È quanto egli può opporre al destino.

« Il successo è nelle mani di Zeus; devi comunque fare tutto quanto sta nelle tue forze per conquistare la vittoria », inculca sempre Pindaro, nelle sue odi, agli atleti. « Ciò che una potenza superiore ha decretato per noi, dobbiamo accettarlo come una necessità », dice Pericle; ma proprio quando la peste ha sconvolto tutti i suoi piani egli stimola i suoi Ateniesi perché compiano lo sforzo supremo. Che nessun uomo possa sfuggire alla *heimarmene,* il Socrate platonico lo sa esattamente come l'Eteocle di Eschilo, ma, proprio come quello, ne deduce soltanto che l'unica cosa che importi è dar prova nella vita della propria validità. « Chi nella battaglia fa il suo dovere, rimane invitto anche se il dio gli nega il successo », dichiara Demostene nella sua orazione per i caduti di Cheronea. Quando gli Stoici si fanno banditori della rigida dottrina della *heimarmene,* che regola gli eventi esteriori, tentano a qualunque costo di salvare almeno la libertà dell'atteggiamento interiore dell'uomo di fronte ad essa. E anche Plutarco, nel suo trattato sulla gioia della vita, si esprime così: « Solo una piccola parte dell'uomo è esposta agli attacchi della *tyche;* ma della parte migliore siamo signori noi stessi. La *tyche* può toglierci denaro, fama, perfino la vita fisica; ma non è in suo potere renderci cattivi e vili, rapirci a noi stessi e privarci dei veri valori del nostro animo ».

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Questo è l'atteggiamento che l'uomo ellenico ha assunto all'inizio della sua storia e ha mantenuto fino alla fine. La sua natura non gli consente una soggezione fatalistica al destino, l'umile accettazione di una volontà divina, ma esige l'affermazione e la libera determinazione di lui stesso. Per questa ragione dovette ben presto affiorare in lui la coscienza del dissidio fra la propria volontà e l'intervento di potenze estranee. E i Greci non erano tali da appagarsi di sensazioni istintive: la loro aspirazione a conseguire chiarezza in tutto quanto riguardava la loro vita, li condusse infine alla filosofia socratica. Ma prima ancora che questa si desse a risolvere i problemi della vita umana avvalendosi del puro intelletto, già s'era sviluppata quella forma artistica che associando *mythos* e *logos* affrontava e rappresentava la problematica dell'esistenza. Ma anche per giungere a questo la via non fu breve.

Il mito, la saga eroica e l'epos testimoniano già come il rapporto dell'uomo con il destino e la divinità occupasse il pensiero dei Greci e li inducesse ad assumere un sicuro atteggiamento. Il poeta epico non si limitava ad esaltare le imprese gloriose degli eroi, ma ne cantava anche i dolori e i destini. Il clima dell'Iliade è determinato dalla figura del giovane eroe che deve morire immaturamente, non perché così voglia un cieco destino, ma perché egli stesso ha scelto fra una vita lunga e ineroica e la morte gloriosa. E l'Odissea è il poema dell'uomo che si afferma con le proprie forze contro l'ira degli dei e vincendo tutte le opposizioni consegue il fine che s'era proposto.

Più frequentemente certo i poeti narravano come gli dei si rivelassero i più forti. Ed era quanto dovevano sperimentare i prediletti stessi degli dei, quando con la loro condotta ne perdevano il favore. Tantalo languisce in eterno negli inferi per aver posto con leggerezza alla prova il sapere degli dei. In Sicilia i contadini solitari cantavano la sorte di Dafni, che aveva avuto l'amore di una ninfa e doveva espiare con la cecità un'infedeltà momentanea. L'esser stata vicina agli dei divenne fatale anche a Cassandra. Ma molto più grave è la vendetta che gli dei s'inducono a compiere quando la superbia degli uomini li sfida, quando Niobe, Tamira e qualche cacciatore, fieri della loro fortuna e della loro abilità, osano misurarsi con gli dei. Perché questa è temerità; è *hybris,* che irride impudentemente ai limiti assegnati alla natura dell'uomo, e deve di necessità venir mortificata. La perfezione divina è contraria alla natura dell'uomo. Molto tempo prima di Eschilo un « vecchio detto, molto ripetuto » avvertiva che « una eccessiva fortuna dell'uomo si generava da sé l'erede: una miseria senza limiti » (*Agam.* 750). Ad una ascesa vertiginosa fa seguito la profonda caduta. Proprio i grandi della terra ne fanno esperienza. Gli eroi dei tempi antichissimi avevano posseduto una forza di gran lunga superiore agli uomini d'oggi. Ma dalla loro forza e dal loro splen-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dore avevano tratto una volontà selvaggia che si era eretta al disopra dei confini umani e li aveva sospinti di delitto in delitto. Uno spirito di maledizione, come di solito perseguita l'uomo singolo, deve aver imperato su tutta la generazione fino a precipitarla nella rovina.

Inesauribile era la fantasia nel dipingere inauditi destini umani. La fecondavano non soltanto l'esperienza diretta e la memoria storica, ma anche l'accostamento di idee religiose disparate. Gli dei sotto la cui protezione gli Elleni erano penetrati nella loro nuova patria non erano stati in grado di cacciare completamente quelli delle popolazioni indigene. Accanto alle luminose figure degli olimpici, le potenze delle viscere terrestri continuarono ad affermare i loro diritti e posero altre esigenze agli uomini. Ne nacquero compromessi e conflitti. Il contrasto fra gli dei « vecchi » e « giovani », che Eschilo concepì come problema tragico, già molto tempo prima di lui aveva interessato gli spiriti e condotto alla creazione mitica. Avveniva allora che antichissimi patrimoni religiosi sopravvivessero sotto nuova forma, e può darsi che nell'orrenda storia del matrimonio incestuoso di Edipo risuonasse ancora una eco dell'antica credenza, secondo cui tutto l'essere proveniva da un'originaria divinità materna che si era congiunta, per la riproduzione, col proprio figlio. Lo spirito greco, certo, ne ricavò tutt'altro: il mito delle nozze divine con la madre acquistò il significato che l'uomo poteva inconsapevolmente venire indotto a compiere il più grave delitto contro le sacre leggi della natura, e doveva poi liberamente atteggiarsi di fronte al suo operato.

Edipo compie il suo delitto da innocente. Solitamente proprio il collegarsi della colpa con l'espiazione conferiva una nuova coloritura, col rafforzarsi del senso morale, alle antiche storie. Interveniva allora particolarmente l'azione del dio delfico che, educatore religioso, sollevava istanze morali. Inculcando insistentemente il dovere della vendetta sanguinosa, gettava una luce ben diversa sul matricidio di Oreste, e induceva, a quanto pare, poeti come il siciliano Stesicoro, a noi purtroppo poco noto, a rielaborare e approfondire il mito.

Sin da quest'epoca antica, dunque, il rapporto dell'uomo con le potenze sovrannaturali costituisce il punto di vista da cui l'uomo greco osserva e configura gli eventi. Non v'è ancora, però, una problematica esistenziale. L'uomo omerico può, in certe occasioni, scagliare amari rimproveri contro un dio, accusarlo d'infedeltà e ingratitudine; ma gli dei ci sono, e sono i più forti. Anche la parte che il destino assegna all'uomo, non dipende da quest'ultimo: e poiché non v'è possibilità di mutarla, è necessario adattarvisi. Gradualmente però andò affiorando anche qui il desiderio di indagare le cause, così spontaneo nell'uomo greco. « Perché le cose vanno così nel mondo? ». Il tempo non era ancora maturo per la sistematica elaborazione di un pensiero teoretico.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Eventi e persone in cui un destino umano si compiva, venivano osservati soltanto nella loro concreta singolarità. Tuttavia Esiodo — esempio che rimane certo isolato — è in grado di mostrarci come a questa « mitica forma di pensiero » presto andò associandosi il *logos,* che tentava di chiarire la sostanza delle cose. Turbato al pensiero che Zeus, il giusto signore del mondo, abbia potuto cacciare dal trono il proprio padre, egli configura il mito in modo da farne emergere con chiarezza la connessione di colpa e di espiazione. Anche alle antiche storie di Prometeo e di Pandora egli dà nuova forma, perché lo tormenta il problema generale della condizione degli uomini, costretti a vivere fra pene e miserie, lavorando duramente. Lo risolve mostrando che per propria colpa si sono attirati tal sorte, perché hanno avuto la temerità di porsi in dissidio con Zeus e hanno voluto crearsi il proprio destino con le loro forze.

Esiodo non è un pessimista. Egli fa l'esperienza che il lavoro onesto vale a vincere le pene e a dar gioia alla vita. Ma le avversità del tempo spinsero qualche suo contemporaneo ad esclamare: « Meglio sarebbe non essere mai nati! », e anche questo fu ben presto proclamato, come saggezza di vita, entro una cornice mitica.

Il singolo era più profondamente colpito dal dolore per la morte dei suoi cari, e accanto alla bara le grida e le espressioni rituali di cordoglio si mescolavano alle lamentele e alle riflessioni, tristi o amare, suggerite dalla sciagura che lo aveva colpito.

I sentimenti che l'individuo provava nei confronti della divinità gli si affollavano alle labbra quand'egli implorava, nella preghiera, la benedizione del dio, o gli rammentava precedenti prove del suo favore, senza trascurare di porre in luce i propri meriti. Ma la religione greca era anzitutto affidata alla comunità, la quale esprimeva i pensieri e i sentimenti che la agitavano nelle feste, cui tutta la cittadinanza conveniva per rendere omaggio al suo dio. I cori, che rappresentavano la parte principale del culto, erano la forma appropriata, non solo ad esaltare la potenza e le imprese del dio, ma anche a narrarne gli interventi nella vita umana. E ancor più i festeggiamenti che si organizzavano in vari luoghi in onore degli eroi offrivano lo spunto per parlare, oltre che delle loro gesta, anche dei loro destini. Ne scaturivano considerazioni d'ordine generale e nuove impostazioni problematiche.

L'influenza che il canto esercitava sullo stato d'animo della comunità era accentuata dai solenni movimenti di danza che l'accompagnavano. La danza, infatti, per i tempi antichi non è un piacere profano: con il suo moto ritmico che afferra l'uomo interamente e lo strappa alla normalità dei suoi atteggiamenti, essa favorisce una sorta di rapimento in cui l'uomo si abbandona al

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dio. Il coro e la danza ricorrono perciò nel culto dei popoli più diversi. Ugualmente diffuso era il costume per cui i danzatori apparivano mascherati, e anche qui non si trattava di un'ingenua mascheratura atta a sollecitare la gioia, ma della forma in cui si esprimeva l'aspirazione dell'uomo a uscire dalla sua sfera abituale per accostarsi al dio, e la necessità di presentarsi a lui in un aspetto quanto più possibile gradevole. A partire dai tempi in cui ci si raffigurava la divinità in forma di bestia, sotto l'aspetto di un maschio toro gagliardo, di focoso destriero, di orsa, era rimasto in certe località della Grecia l'uso che i fedeli si travestissero da bestie del dio. Ancor più frequente era però che i danzatori comparissero sotto l'aspetto degli spiriti naturali che popolavano selve e campi, e che venivano per lo più rappresentati come esseri dalla duplice natura di uomo e di bestia. In particolare nel Peloponneso tali danze in veste di bestie devono essere state in uso dai tempi più antichi, come è provato da un gruppo bronzeo proveniente da Metidrio, in Arcadia, attribuibile al quarto secolo. Vi sono effigiate quattro figure avvinte fra loro nella danza, dalle membra umane, ma dai ventri villosi e dai robusti capi di montone. Non si tratta, naturalmente, di vere bestie, ma di dèmoni, o piuttosto di uomini così travestiti per il culto.

Qui essi compaiono travestiti da arieti. Ma più di questi pesanti animali devono avere eccitato la fantasia degli antichi gli agili capri, che ancor oggi in Grecia beffano il viandante con i loro salti vivaci e lo spaventano comparendo d'improvviso su di un masso roccioso o sbucando dal folto. Perfino il grande dio Pan apparve ai pastori arcadi in forma di capro. Non sorprende dunque rintracciare « danzatori caprini » nel culto peloponnesiaco. A quanto riferisce Erodoto (V, 67) simili « danze caprine », *τραγικοὶ χοροί*, furono eseguite all'inizio del sesto secolo a Sicione in onore dell'eroe Adrasto, « in vista dei suoi destini », e quindi sicuramente unite al canto. Per Erodoto questi cori caprini non sono singolarità da segnalare e bisognose d'illustrazione; anzi egli ne fa menzione soltanto perché il tiranno Clistene aveva negato, per motivi politici, i cori all'eroe Adrasto, ch'era di origine argiva, per indirizzarli al dio Dioniso. Ma onorando così il dio, Clistene seguiva l'esempio del suo potente vicino Periandro, che per scopi analoghi — entrambi i tiranni si appoggiavano agli strati inferiori della popolazione, presso cui il nuovo dio Dioniso godeva di grande popolarità — aveva circondato il culto di Dioniso a Corinto di particolare splendore.

A fianco di Periandro stava il lesbio Arione, un artista dotato di grande capacità e di volontà decisa, uomo idoneo ad aprire nuove vie.

Il fulcro del culto dionisiaco era costituito dal ditirambo, un canto, in origine, che un singolo eseguiva, come faceva Archiloco quando il vino « con la

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

forza della folgore gli aveva sconvolto i sensi » (fr. 77), e che i commensali o una comunità potevano accompagnare con grida di rito o ritornelli, e con selvaggi movimenti di danza. Se ne era sviluppato, forse già prima di Arione, un canto corale; ma fu Arione a creare una vera forma d'arte, per cui fissò il nome di ditirambo. Per i tempi di Erodoto egli è quindi addirittura « il primo uomo noto che compose un ditirambo, gli diede questo nome e lo insegnò a un coro » (I, 23). Più tardi la sua opera artistica viene ancor più specificata, in quanto si dice ch'egli inventò la « melodia del canto caprino » il τραγικὸς τρόπος, e già il suo contemporaneo Solone lo esaltò nelle sue elegie per aver introdotto il canto caprino. È evidente che Arione ha fatto cantare il nuovo ditirambo dai « cantori caprini », e così ha elevato ad un tempo anche gli antichi e popolareschi cori caprini alla dignità di una vera e propria forma artistica.

Riguardo Arione, siamo poi in possesso di una terza informazione, desunta dal medesimo contesto, sì che siamo costretti a riferirla alla stessa innovazione: si dice che Arione fu il primo a far parlare i Satiri in versi. La notizia può essere intesa soltanto nel senso che i capri che costituivano il coro rappresentassero gli spiriti naturali chiamati Satiri, i « compagni buoni a nulla » che Esiodo (fr. 198) nomina insieme con le ninfe dei monti e la cui patria colloca in Argo del Peloponneso. Nelle vicinanze immediate di Corinto e Sicione si trovava la città di Fliunte, dove nacque il dramma satiresco. Che anche qui i Satiri apparissero sotto l'aspetto caprino, è fuor di dubbio per sicuri indizi. Si trattava degli stessi esseri, che venivano denominati « capri » in riferimento al loro aspetto, e Satiri in riferimento alla loro natura. « I cantori caprini dei cori erano Satiri », asseriscono poi anche esplicitamente gli antichi filologi. Tuttavia gli archeologi moderni diffidano di questa identificazione, perché manca una documentazione diretta che i Satiri fossero immaginati, fin dai tempi più antichi, in aspetto caprino. Il gruppo bronzeo di Metidrio e altri ritrovamenti testimoniano però con certezza che la credenza in demoni caprimorfi era ampiamente diffusa nel Peloponneso, ed è incontestabile la possibilità che essi, o almeno una parte di loro, venissero definiti Satiri.

Era poi ovvio che questi spiriti, che insieme con le ninfe popolavano i monti, si associassero al nuovo dio Dioniso, il signore della libera natura, il padrone di selve e monti, e ne formassero il seguito. Naturalmente i Satiri non venivano mai effigiati soltanto come bestie. Essi avevano una duplice natura, ma a differenza dei centauri, ch'erano per metà uomini e per metà bestie, in essi era prevalente la natura umana: camminavano su due gambe, e bastava che la natura bestiale apparisse da certi attributi. Nel corso della loro evoluzione il lato umano della loro natura andò accentuandosi. Quale

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

grado avesse raggiunto questo processo evolutivo nei coreuti di Arione, non ci è dato sapere.

L'innovazione di Arione, come emerge dalla citazione di Solone, sollevò subito grande scalpore. È comprensibile come il tiranno Pisistrato vi si riallacciasse quando, seguendo l'esempio di Periandro, rese pubblico il culto di Dioniso. Anch'egli si avvalse dell'apporto di una feconda personalità artistica, Tespi, proveniente dal villaggio attico d'Icaria, ove il grande dio naturale era già stato accolto da tempo dai contadini, che ne avevano circondato la figura di leggende e la festeggiavano variamente con riti carnevaleschi. Tespi ne deve aver presto ricevuto sollecitazione artistica, e può darsi che vi sia un grano di verità nella storia del carro di Tespi, sul quale si dice ch'egli percorresse i dintorni per fare le prove delle sue opere. Ma la sua grande ora suonò quando, nel 535 o in uno dei due anni seguenti, Pisistrato lo chiamò a collaborare all'allestimento artistico della grande festa di primavera, in cui tutto il popolo ateniese doveva rendere omaggio a Dioniso. In tale occasione Tespi presentò al pubblico per la prima volta una forma d'arte del tutto nuova, una *tragodia* attica. Il termine proveniva dalla tradizione peloponnesiaca, e i cori caprini erano già così saldamente connessi con il culto di Dioniso, che nel loro nome si avvertiva ormai la funzione rituale più che il carattere caprino di un tempo. Si continuò dunque a parlare di cantori caprini in Attica, anche se i « capri » dovettero subire le trasformazioni che la fantasia locale esigeva. Anche qui si conoscevano spiriti naturali dall'aspetto semibestiale, ma si chiamavano Sileni e vivevano nella fantasia popolare e nelle immagini degli artisti, non in figura di capri, ma ippomorfi. E a questi dovettero assimilarsi i capri peloponnesiaci. Un celebre vaso di Napoli mostra quale aspetto avessero assunto i Satiri, intorno al 400, sulla scena ateniese, con i lombi cinti di pelle, richiamo alla originaria natura caprina, e con profilo caprino, ma con coda di cavallo. Se questa è la foggia dei personaggi nei drammi satireschi, di cui si dirà in seguito, anche i coreuti di Tespi devono probabilmente essere comparsi così sulla scena. Certo non è da escludere la possibilità che all'aspetto originario di questi demoni sin d'allora, e magari anche prima a Corinto, si fosse sostituita nel costume cultuale una forma umana molto più pura. Tanto più agevole sarebbe stato, in tal caso, il trapasso al costume della tragedia, ove gli attributi bestiali furono completamente abbandonati, in favore delle consuete vesti umane.

Tespi tuttavia non s'appagò d'una assimilazione esteriore dei cori caprini ai moduli scenici dell'Attica, ma introdusse una innovazione che alterò sostanzialmente il ditirambo: egli stesso entrò in scena, contrapponendo al-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ternamente ai cori caprini la sua dizione isolata di versi.

Anche questa idea era stata frutto di una preparazione. L'uomo greco era naturalmente incline, per la sua socievolezza, alla forma artistica dialogica, non solo consueta nella farsa popolaresca, ma anche ricorrente, come abituale mezzo stilistico, nel canto epico. Già nell'Iliade figurano scene vivamente drammatiche e psicologicamente approfondite, quali il dissidio di Achille con Agamennone e il commiato di Ettore da Andromaca. Era del tutto consueto che al cantore isolato la comunità rispondesse con brevi esclamazioni. Nei lamenti funebri e in altre occasioni due cori si rispondevano in un canto alternato. Anche certe scene di commedia, in cui un coro si scaglia contro un attore isolato dando origine ad una rissa o ad un alterco, hanno sicuramente dei precedenti in antiche rappresentazioni popolaresche. Quanto sia lecito desumere dalla notizia che Arione introdusse i Satiri che « parlavano in versi », non è agevole precisare. Un canto alternato, puramente « drammatico » fra coro e attore singolo lo possediamo comunque in un ditirambo di Bacchilide, che narra il ritorno del giovane Teseo ad Atene. « Re della sacra Atene » — domanda il coro, i giovani che un suono d'allarme ha fatto convenire — « che cosa ha causato il clangore bellicoso della bronzea tromba? Un nemico minaccia la nostra terra? ». « Nuovo annunzio recò un messaggero, egli riferisce le inaudite imprese di un eroe: costui ha ucciso Sinni, il più forte dei mortali, ed altri mostri ha vinto. Ho paura di ciò che avrà intenzione di fare ». — « Che uomo è? Viene da solo, viene con un esercito? » — « Solo due uomini lo accompagnano. Egli poi è ancora un ragazzo, ma il suo gioco è la guerra e la lotta. Sua meta è Atene ».

Bacchilide scrive nel quinto secolo, e può anche aver subito l'influenza della tragedia — che certo allora aveva tutt'altro carattere. È però altrettanto possibile che un dialogo simile abbia figurato in un ditirambo prima del 535. In tal caso Tespi si sarebbe limitato a variare esteriormente la forma dialogica del coro con l'attore isolato, affidando a quest'ultimo la dizione di versi in luogo del canto. Anche in questa ipotesi tuttavia egli avrebbe creato qualcosa di veramente originale. Infatti ciò che sino allora era stato soltanto abbellimento accidentale di un canto epico o variazione di un componimento lirico, ossia il dialogo, divenne per opera sua elemento fondamentale di una nuova forma d'arte: la quale differiva in modo sostanziale da quella antecedente, in quanto il dialogo e l'opposizione di coro e attore ne determinavano formalmente la struttura, rendendola idonea a soddisfare nuove esigenze artistiche. Naturalmente sono riscontrabili nella tragedia tracce di anteriori esercitazioni artistiche. Ma quando dalla presenza di due cori nei primi drammi di Eschilo si pretende di desumere che tanti ne comparissero in una forma originaria della tragedia, non ci si avvede di aver a che fare con elementi

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

compositivi isolati, che non possiedono valore essenziale nel complesso dell'opera. L'intiera struttura della tragedia è determinata esclusivamente dalla contrapposizione del coro e del singolo. Tespi l'ha per primo introdotta sistematicamente, e in ciò consiste il suo merito.

La sensibilità greca per lo stile, che condusse ad una rigorosa classificazione dei generi, esigeva diverse forme linguistiche nell'alternanza di canto e recitazione introdotta da Tespi. Nella lirica corale s'era sviluppata da tempo una sicura lingua letteraria, che pur mantenendosi staccata da ogni singolo dialetto, non rinnegava la sua formazione prevalentemente dorica. Tespi l'accolse per il canto, come certo aveva già fatto il lesbio Arione. Quanto ai versi, il tetrametro trocaico e il trimetro giambico, la loro originaria struttura era da ascriversi ad Archiloco, che s'era avvalso del proprio dialetto ionico. Trasferendoli ad Atene, Solone aveva già conferito ai versi una colorazione fortemente attica, e i tragici proseguirono per questa via, pur evitando nella struttura come nella pronuncia delle parole tutte quelle particolarità che gli Ateniesi avvertivano come specificamente locali.

Si pervenne quindi al singolare fenomeno della congiunzione, nella tragedia, di due diverse forme linguistiche, che appare comprensibile solo storicamente, in rapporto all'origine della tragedia. Il fenomeno però non è da intendersi come frutto di un processo evolutivo da una « forma originaria »; anche in questo caso aveva infatti valore determinante la volontà artistica individuale.

Le tragedie di Tespi non hanno avuto forse mai diffusione scritta; e comunque se ne è persa ben presto l'eco, così che non ci è possibile farcene un'idea precisa. V'è un punto però dal quale è dato anche a noi di accostarci alla sostanza della sua arte. Si tratta della parola greca, che deve esser stata coniata allora, per designare il commediante.[1] Per l'uomo greco non è una « commedia » quella che si svolge sul sacro suolo del teatro. Ed egli non è semplice spettatore, ma vive qualcosa di reale, sia pure appartenente ad un altro mondo; quindi l'uomo che si contrappone al coro trae il nome dalla funzione che assolve rispetto a quello. Non si chiama « attore », ma ὑποκριτής « colui che risponde ». Ha infatti la funzione, come il re di Bacchilide, di rispondere alle domande del coro, di dare informazioni.

La testimonianza, pur così poco appariscente, che questa parola ci fornisce, ha un valore inestimabile. È infatti sufficiente ad invalidare le moderne ipotesi che vorrebbero attribuire come contenuto alla tragedia più antica l'esecuzione di atti cultuali. Ma ci schiude anche un varco per penetrare la più intima natura della tragedia. Anche i Greci, certo più i Dori degli Attici, possedevano un vivace talento mimetico, godevano di rappresentare,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

imitandoli, uomini, bestie, dei, e la vita intera. Non però dall'istinto mimetico è sorta la tragedia: la sua forma originaria era una sorta d'oratorio, un dialogo sostenuto dalla musica. E da ciò trasse durevolmente il suo carattere. Nella tragedia attica è rimasta sempre immutata la legge che il culmine dell'azione esteriore, la « catastrofe », non dovesse venir « rappresentato » sulla scena. Una volta, agli inizi della sua attività, Sofocle ha posto la sua volontà d'artista al disopra della norma, e per consentire allo spettatore di ascoltare le ultime parole del morente dalla sua stessa bocca, ha portato in scena Aiace che si getta sulla sua spada. Ma si trattava di un'arditezza che già la filologia antica rilevava e che Sofocle stesso non ha più ripetuto. Anche Euripide ha osato qualcosa di simile. Ma anche per lui si tratta di eccezioni cui il poeta è stato indotto da motivi artistici ben definiti. In molti altri casi, dei suicidi lo spettatore viene portato a conoscenza; egli ode dietro le quinte l'urlo di morte di Agamennone, viene informato di una battaglia dalla descrizione che ne fa un testimone oculare, o se ne rende conto vedendo sulla scena i superstiti. Ma il fatto stesso è sottratto ai suoi sguardi. Supponiamo che Shakespeare intendesse dar forma drammatica alla spedizione dei Sette contro Tebe. Che cosa avrebbe costituito per lui il fulcro del dramma? Sicuramente il duello dei fratelli a scena aperta. Per il tragico greco è invece escluso che lo sia. Per quale ragione? Forse la tragedia greca non è stata in grado di affrancarsi dai legami che la inceppavano sin dalla sua nascita? Oppure la *sophrosyne* greca non tollerava l'orrore dell'atto sanguinoso?

> Di quanto qui accade, il peggio vi è
> risparmiato; l'occhio non lo vede,

dice, in Sofocle, il servo di Edipo; ma il suo racconto sottolinea intenzionalmente i particolari raccapriccianti, e in seguito il coro, spiegando come la vista dell'accecato gli sia intollerabile, suscita orrore non meno di quanto ne avrebbe suscitato l'atto stesso dell'accecamento. Certo, v'è una ragione più profonda. Ciò che la tragedia attica rappresenta non è il fatto esteriore, non l'azione per se stessa, ma il suo contenuto spirituale, che si schiude allo spettatore più accorto. Già nell'epica, volendo narrare un fatto, il poeta ripete la formula: « Ed egli concepì un nuovo pensiero », e quando Alcinoo vuol dire che Nausicaa non ha *agito* bene facendo andare Odisseo da solo in città, egli esprime il rimprovero dicendo ch'essa non ha *pensato* bene. Sin dagli inizi, dunque, è insita nello spirito greco la tendenza a considerare l'azione esteriore come secondaria rispetto agli eventi spirituali che ad essa conducono. Vedremo poi perché tale inclinazione subisca nella tragedia attica un fortissimo approfondimento.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Nell'alternanza di coro e attore era comunque implicito fin dagli inizi un elemento mimetico e drammatico. La funzione del coro di porre sempre nuove domande e di ricevere informazioni, e il modo in cui a tali informazioni reagiva, dovevano necessariamente esorbitare dal semplice dialogo e, nel quinto secolo così ricco di eventi, trapassare dall'iniziale resoconto di un'azione alla rappresentazione, al « dramma » vero e proprio. In effetti il termine di dramma fu usato per la tragedia già in epoca periclea, ma soltanto per definire la rappresentazione scenica in genere, contrapposta alla poesia lirica ed epica. Non a caso nel passo più antico in cui compare la parola non si allude a una tragedia, ma alla farsa dorica, che s'accentra nell'azione esteriore. In antitesi con questa, il contenuto spirituale dell'azione, la scelta responsabile compiuta dal personaggio sono sempre stati determinanti per la tragedia.

Nella farsa si sfogava la pura gioia insita nell'istinto mimetico. Anche la tragedia, nonostante il continuato uso della maschera, ha maturato una grande arte scenica, ed Eschilo tendeva consapevolmente ad agire anche sull'occhio. Ma l'anima della tragedia è il *logos*: interiormente come virtù spirituale che determina l'azione, ed esteriormente, come parola, idonea ad esprimere tutti i sentimenti umani, i più disparati atteggiamenti dell'animo e i pensieri più profondi.

Non soltanto in se stesso l'uomo greco avverte la presenza del *logos*. È un'esigenza radicata in lui rintracciarlo anche nel mondo che lo circonda, intendere il « senso » delle cose. Ciò vale a svelarci il valore incomparabile e insostituibile del coro nella tragedia attica. Quando dall'oratorio originario cominciò a svilupparsi l'azione vera e propria, si è fatto talvolta il tentativo di farla sostenere dal coro. Ma una duplice coercizione, intrinseca al dramma stesso, impediva di seguire questa via. Appunto in quanto si riteneva essenziale per il personaggio la scelta responsabile, la sua parte non poteva essere affidata ad un gruppo di persone, ma ad un singolo; e un singolo, a lungo andare, doveva essere necessariamente anche l'interlocutore, di fronte al quale il personaggio doveva fare la sua scelta, svolgere il suo dialogo. Ne seguì naturalmente l'introduzione del secondo attore, ed una maggiore complessità dell'azione ne rese poi necessario un terzo; fu poi ancora per inevitabile sviluppo che la connessione degli attori con il coro, in origine così salda, si andò allentando fino a che la vera e propria azione fu affidata esclusivamente ai primi. D'altro lato proprio perciò il coro fu ripristinato nella funzione più consona alla sua intima natura, che risiedeva nell'esprimere le sensazioni e i pensieri suscitati da ciò a cui assisteva e partecipava. Non per questo il coro divenne lo « spettatore idealizzato ». Sofocle s'è perfino valso, con piena consapevolezza, dell'antitesi fra coro e spettatori, per ottenere ef-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

fetti tragici, e immediatamente prima della catastrofe ha fatto intonare al coro di preferenza dei canti di giubilo in cui lo spettatore doveva avvertire uno stridente contrasto con la situazione reale, di cui era a conoscenza. Il coro partecipa all'azione, e i suoi canti, i suoi sentimenti e le sue riflessioni scaturiscono da un'esperienza immediata. Ma una cosa rimaneva di necessità impressa nella coscienza dello spettatore: i canti ch'egli udiva risuonavano in luogo sacro, il coro rappresentava la comunità dei fedeli, e ciò che cantava non era la composizione di un individuo qualsiasi, ma ciò che il dio stesso aveva ispirato al suo προφήτης. Quindi il suo canto, nelle pause dell'azione esteriore che interrompono così bruscamente, per la nostra sensibilità moderna, l'atmosfera creata dal dramma, non era inteso soltanto a ripercuotere l'eco dei fatti appena svolti; ma con virtù rivelatrice era atto a indirizzare lo sguardo alle forze agenti al di là degli eventi esteriori, scoprendone il senso profondo.

L'opera di Tespi ci fa quindi già avvertire un alito di quello spirito cui doveva poi informarsi durevolmente la tragedia attica. Esteriormente però gli inizi sono ben poco appariscenti, e non sorprende che non appagassero la moderna ricerca. Etnologi e storici delle religioni si sono affaticati a gara per scoprire l'origine della tragedia, e la psicanalisi non ha perso l'occasione per indicarne le prime radici negli istinti d'Edipo dell'età puberale e nei riti d'iniziazione dei selvaggi. Si sono così adunati molti interessanti studi — poco istruttivi tuttavia per la tragedia. È certo infatti che né in Polinesia né nell'Africa centrale è sorta una tragedia. E se è proprio questa che vogliamo comprendere, sarà quindi quanto mai opportuno rimanere nell'ambito dell'ellenismo.

È durevole merito di Friedrich Nietzsche l'aver impostato il problema con chiarezza di termini sin dal 1870, in un periodo di gravità bellica: « Che cosa fece sì che proprio i Greci fossero capaci di creare la tragedia? », e l'essersi affaticato a svelare le energie più profonde che agivano sul loro animo. Se poi egli pretese di spiegare la « nascita della tragedia » fondandola sul « pessimismo della forza » e sullo spirito della musica, la cosa ci appare comprensibile solo se pensiamo che egli stesso allora era « immerso nella musica » e profondamente imbevuto della filosofia di Schopenhauer, che la nascita della tragedia greca era per lui un « serio problema tedesco » e la considerava con gli stessi occhi con cui vedeva nei drammi musicali di Wagner la rinascita dello spirito tedesco. Ancor oggi, ad ogni rappresentazione di tragedia greca, possiamo intuire quanto dell'effetto originario ci sfugga proprio perché viene a mancare la musica. E non v'è dubbio che i Greci stessi, in virtù della musica, giungessero ad esprimere molti sentimenti di cui erano, in

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tutto o in parte, inconsapevoli. Ma con ugual certezza possiamo anche asserire che la musica era soltanto un aiuto, un sostegno per il *logos*. Nella sostanza della tragedia ci conduce invece il richiamo di Nietzsche alla tendenza dionisiaca dell'ellenismo. Sostanziale, infatti, e non accidentale è il legame della tragedia con il culto di Dioniso e l'estasi dionisiaca.

Dioniso non era una divinità originariamente greca. Sua patria era l'ambiente culturale della Tracia e della Frigia. È probabile che da qui sia giunto ben presto presso gli Ioni dell'Asia minore. Ma la sua influenza sulla Grecia ebbe inizio solo nel settimo secolo, sconvolto da crisi economiche e da lotte sociali, quando gli uomini erano in cerca di quel sostegno religioso personale che la religione statale non offriva loro in misura adeguata; ed erano quindi particolarmente recettivi all'annunzio dei profeti che — contrariamente all'uso ellenico — dappertutto cercavano adepti al nuovo dio e proclamavano il messaggio della felicità che il loro signore avrebbe portato a tutti gli uomini.

Che cosa significasse per gli uomini la religione dionisiaca nella sua ferocia primitiva, Euripide, ormai vecchio, soggiornando in Macedonia lo sperimentò con tremore e meraviglia e lo espresse nella sua ultima tragedia. Sconcertante è la potenza con cui il dio vince i cuori, con cui strappa gli uomini dal loro modo di pensare e di sentire per avvincerli a sé. Le donne, in particolare, sono costrette a seguirlo, lo vogliano o no. Il dio le trae dal silenzio domestico all'aperto, inducendole a furie notturne e a danze allo splendore delle fiaccole. Debbono ricongiungersi con la natura. Si vestono della pelle di giovani cervi e recano in mano verghe adorne d'edera. Accarezzano serpenti e lupi, assistono a continui prodigi; poi espiano il loro ripudio dell'umanità con improvvise azioni dissennate, disumane. Ma dall'ebbrezza orgiastica s'arricchiscono per tutta la vita di una beatificante consapevolezza: per una volta si son lasciate dietro le spalle tutte le cure e le angosce quotidiane, e anche la tormentosa fatica della ragione; per una volta è stato loro consentito di uscire dalla condizione umana.

I Greci non dimenticarono mai che il nuovo dio s'era affermato solo a prezzo di lotte vivacissime. Tuttavia la sua avanzata vittoriosa non patì soste. L'irrefrenabile furia orgiastica certo urtava contro il senso greco della misura, dell'ordine, della bellezza. Ma anche nell'animo greco si celavano i selvaggi istinti naturali che cercavano sfogo in quella furia. I Greci sono il popolo della *sophrosyne*, dell'autodominio. Ma dell'uomo che sembrava incarnare in sé la *sophrosyne* si narrava un aneddoto di simbolica efficacia: un fisionomo rilevò che la struttura cranica di Socrate denunciava una istintività violenta. Tutti ne risero, tranne lo stesso Socrate, che ben sapeva di portare in sé impulsi selvaggi, sia pure dominati dall'energia di una volontà retta da una

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

chiara intelligenza. La *sophrosyne* greca non è quiete classica naturalmente infusa, e tanto meno manifestazione di un temperamento flemmatico (Alcibiade era autenticamente greco); essa è la « mente sana » che assicura la prevalenza allo spirito, e alla vita istintiva conferisce forma, misura, bellezza. Anche la nordica religione di Dioniso dovette subire una trasformazione per divenire ellenica. Il ditirambo chiassoso e improvvisato si mutò nel canto artistico in onore del dio. Le donne sfrenate divennero le menadi danzanti che anche nell'animazione più violenta non violano l'armonia, e la furia orgiastica fu sedata nelle forme salde del culto ellenico. Ma il meglio che la nuova religione prometteva fu assunto e mantenuto. Anche più tardi la festa di Dioniso ebbe caratteri del tutto singolari; e sempre il dio esigeva dall'uomo la dedizione, voleva rapirlo dalla consuetudine giornaliera per trarlo in un mondo diverso, superiore, ove gli fosse dato sperimentare, interiormente ed esteriormente, ciò che poteva approfondire ed esaltare la sua intiera esistenza.

La forma più perfetta in cui si sia espressa questa religione di Dioniso, questa « estasi » dionisiaca, è la tragedia.

Un mondo diverso si manifestava agli Ateniesi sin dall'aspetto esteriore degli attori, la maschera, la solenne veste arcaica, d'uso antichissimo, e i coturni, che solo in epoca ellenistica si mutarono negli orribili trampoli, ma che in origine erano gli stivali a gambale che Dioniso stesso portava. Nelle *Rane* di Aristofane, Euripide rinfaccia ad Eschilo di far parlare ai suoi personaggi un linguaggio orrendo e incomprensibile, non « umano ». Ed Eschilo risponde:

> È ben giusto che un semidio si serva di una lingua più alta;
> infatti anche le vesti in cui appare sono molto più nobili delle nostre [1].

Perciò la tragedia ha sempre conservato sia la maschera, che il culto non esigeva affatto, sia, in genere, il costume, anche quando l'attore interpretava uomini del suo tempo e anche quando Euripide stesso, animato da una nuova concezione dei fini della tragedia, mirò a colmare intimamente la frattura fra il mondo del teatro e quello della vita. Infine, tale aspetto esteriore non è che il simbolo dello spirito che lo ha espresso.

Dioniso non è soltanto un « dio della vegetazione »; è il potente creatore che propaga ed incrementa la vita. E come a primavera fa germogliare e crescere ogni cosa nella natura, così anche nell'uomo egli suscita nuova vita, sia fisica che spirituale. Molto tempo prima che a Dioniso, i Greci avevano tributato venerazione alle Muse, che al loro prediletto elargivano il dono del

---

[1] 1060 *κἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι·*
καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

canto, e Apollo citaredo era per loro il gran dio che, quale prototipo di ogni bellezza, insegnava agli uomini la misura, l'ordine e ogni arte. Dioniso non suona strumenti; ha introdotto sì la vite, ma non insegna arti musiche. In compenso è il propagatore della vita, suscita nell'anima le latenti energie creative, infonde negli uomini entusiasmo d'opere e gode quindi anche se essi spiegano in suo onore la loro capacità artistica.

Così sentirono gli uomini stessi, e ciò determina il modo in cui resero onore al dio nella sua festa. È stato detto che la tragedia s'è sviluppata da rappresentazioni mimetiche in cui si descriveva la storia del dio. Di questa presunta origine non v'è traccia alcuna, e nulla induce a pensare che, poniamo, lo strazio del figlio di Dioniso ad opera dei Titani, di cui narrano gli Orfici, abbia mai formato l'oggetto di una tragedia. Persino l'encomio del dio non aveva, nel culto di Dioniso, lo stesso valore che nelle altre feste. Nella tragedia stessa, certo, oltre alla prodigiosa nascita del dio, Eschilo ha sovente trattato la sua vittoria sugli avversari; ma vi fu indotto, come vedremo, da un interesse genericamente religioso. Di una prevalenza di temi dionisiaci rispetto agli altri miti, non è possibile parlare. Già il ditirambo, da canto in onore del dio, si era sviluppato ben presto in una composizione poetica in forma di ballata, che narrava un tema mitico qualsiasi. E così anche la tragedia abbracciò sin dal principio l'intero ciclo mitico degli dei e degli eroi. Quanto a Dioniso, l'essenziale non era ciò ch'egli aveva compiuto e vissuto, ma ciò ch'egli era, la felicità che dava agli uomini, le energie che in essi suscitava. Egli godeva dell'arte in quanto tale.

Seguaci moderni del Nietzsche hanno considerato Dioniso come il dio « dissennato ». Ma l'equivoco riposa sulla interpretazione errata di un passo omerico (Iliade VI, 132), in cui si parla del μαινόμενος Dioniso. In realtà infatti μαίνεσθαι in Omero non designa in genere la « pazzia » patologica; il poeta parla piuttosto del dio « esaltato », che strappa gli uomini dal loro costume giornaliero e dal loro consueto atteggiamento spirituale. Non la « pazzia », ma il suo contrario, la *sophrosyne,* rientrava nell'ideale umano dei Greci, e l'idea di un dio pazzo sarebbe parsa empia a Sofocle. Una bella e antica immagine vascolare mostra Dioniso che con maestosa calma incede accanto a Zeus. Egli era il grande dio che presiedeva ad ogni origine e ad ogni trapasso, alla vita e alla morte. È da notare che queste antinomie non sono, per i Greci, prodotti della dissennatezza, ma del *logos,* che da esse trasse il cosmo ordinato ed armonico (v. sopra p. 20). Non è quindi neppure giustificato dire, come s'è fatto, che nella figura di Dioniso si riflette già la contradditorietà dell'essere, il « contrasto irriducibile degli oppositi », da cui la tragedia riceverebbe la sua determinazione sostanziale. È legittimo asserire invece che lo spirito dionisiaco, suscitatore incessante del movimento e della

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vita, abbia sollecitato anche i tragici a riprendere in esame gli antichi problemi relativi al rapporto fra uomo e dio, e a dar così nuova forma al mito.

Quanto a Tespi, non ci arrischieremo a considerare validi anche per lui tali presupposti. Aristotele nella *Poetica* (cap. 4) dice infatti in chiari termini che quanto Tespi creò non era ancora una vera tragedia, ma rivestiva piuttosto carattere comico, « satiresco ». Non è agevole per noi moderni concepire come in seguito potesse derivarne un genere teatrale serio, anche se pensiamo alla commistione di serio e di burlesco che riscontriamo in certo teatro popolare, come nei misteri medioevali, e nello stesso Shakespeare. Ma questo non ci autorizza a non prestar fede alle informazioni forniteci da un uomo che, per fondare il suo giudizio, era in possesso di ben altre basi di quelle di cui noi disponiamo. Per di più l'origine della tragedia da un dramma a carattere satiresco non è per Aristotele una ipotesi dotta, ma un dato di fatto ormai saldamente acquisito, cui egli si riferisce soltanto per fondarvi alcune considerazioni. E in fondo, una simile commistione di serietà e di scherzo non era quanto dovevamo attenderci dagli inizi del « canto caprino », anche se ormai ben distante dalla sfrenatezza dei satiri a Fliunte?

Non solo svanisce quindi per noi ogni interesse per i « precedenti » della tragedia, ma vediamo anche chiaramente che se dall'estasi dionisiaca sorse una forma di poesia che rapiva l'uomo in un altro mondo, la natura e l'efficacia di tale poesia risiedono tuttavia nelle esperienze che in quest'altro mondo era dato all'uomo di avere. Tespi ha posto un germe; ma poté maturarne una tragedia solo in virtù dello spirito che dominò il popolo ateniese nel suo periodo di splendore e che espresse da sé la forma artistica adeguata.

Spirito attico significa spirito greco nello sviluppo pieno ed armonico delle sue forze. Il *carisma* dell'uomo greco è l'autonomia della persona, che lo differenzia dagli uomini-gregge, così diffusi nell'oriente, e lo indirizza verso la individualità della vita e delle aspirazioni; che lo sospinge, non solo a osservare con occhi propri i fenomeni del mondo e a indagarne con la propria intelligenza il senso profondo, ma anche a configurare secondo un volere personale la sfera di vita in cui si trova situato; e che infine, accoppiando in lui il senso della bellezza con la virtù figurativa, lo rende idoneo a creare nella pietra e nel colore, e ancor più nella parola viva, opere d'arte destinate ad essere indicative e appaganti anche per uomini di ben diversa natura. Nei vari gruppi etnici, e a seconda delle varie condizioni ambientali, queste doti hanno avuto diverso sviluppo. Lo spirito dorico ci si manifesta nella sua forma più spiegata là ove la sua evoluzione è stata più unilaterale, ove il singolo reca in sé la somma delle virtù di un popolo particolarmente incline ai compiti pratici della vita statale, ove però all'esigenza d'autonomia è suffi-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ciente, nell'adempimento di tali compiti, che la cooperazione individuale sia subordinata ad un tutto.

Nella Ionia si persegue invece l'ideale di Odisseo, dell'individuo unicamente fondato sulle sue forze, che in ogni situazione della vita permane signore di sé e del suo destino. Per il navigante che trascorre metà della sua vita lontano dalla patria, la comunità, lo stato e i legami sociali impallidiscono. Tanto più avidamente egli si apre al mondo straniero, e libero dalla fede dei padri, dal pensiero mitico, da cui s'è ben presto affrancato in terra di colonia, egli compone le immagini, acutamente osservate, nel quadro di un mondo di cui vuol giungere a spiegare, in base a cause naturali, il divenire e i mutamenti. E così poliedrica è l'attitudine dello spirito ionico, che accanto ai cosmologhi a indirizzo naturalistico scientifico, suscita dei metafisici quali Eraclito e Parmenide. I problemi più immediati tuttavia, problemi etico religiosi della vita umana, sfuggono a prospettive così ampie.

Rispetto alla Ionia, spiritualmente vivace e aperta alle sollecitazioni culturali dell'oriente, Atene, che le è consanguinea, appare dapprima assai retrograda nel suo sviluppo. Essa, in compenso, le è superiore nella continuità della tradizione sul proprio suolo, che le consente una caratterizzazione più sicura e più profondamente radicata. Il primo Ateniese che emerga per vivacità di pensiero e di sentimenti è Solone. Uomo anch'egli proiettato nel mondo aperto, la sua attività rimane però legata alla sua patria, al popolo e allo stato. In momenti gravemente calamitosi egli fu eletto dal popolo a porre nuove fondamenta all'edificio dello stato, insidiato da dissidi economici e di classe. Egli conosceva la radice d'ogni suo male. « La nostra città non ha da temere la sorte esterna, per cui ha la potente protezione di Pallade Atena. Il pericolo le viene invece dalla superbia e dall'iniquità dei cittadini, dei capi del nostro popolo, che per avidità di denaro non osservano la *dike*, suscitando così discordia, guerra e rovina, anche per se stessi. Questo il cuore mi ordina di insegnare agli Ateniesi, ma anche che l'equità porta con sé la benedizione per lo stato e per gli uomini singoli ». La salvezza poteva venire solo da un rassettamento sociale e politico che tenesse conto di tutte le classi sociali, e in ispecie garantisse protezione ai deboli. A questo spirito Solone informò la sua opera riformatrice, ma la forza per attuarla egli l'attinse ad una salda fede nel divino ordine cosmico che regola, oltre che il buono e il cattivo tempo, anche la vita degli uomini. Non è necessario che Zeus intervenga dal di fuori: una legge immanente fa sì che al crimine faccia seguito la sventura e al retto operare la benedizione. Agire e soffrire sono fra loro connessi da un intimo rapporto causale. Onde, appunto secondo il divino ordinamento cosmico l'uomo stesso, in ultima analisi, determina il suo destino; e si supera così il dissidio fra la volontà dell'uomo e le potenze che lo governano.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Solone riuscì in effetti a vincere la crisi temporanea del suo popolo, ma i contrasti si rivelarono in seguito troppo forti perché la sua opera risultasse durevole. Al rinnovarsi dei dissidi, Pisistrato trasse dalla propria forza il diritto di imporre la tirannide assoluta; e una volta in possesso del potere mirò anch'egli ad accoppiare la giustizia alla violenza. Non fu un tiranno nel senso che il termine assunse in seguito, ma un signore consapevole del proprio compito, forte all'esterno, temperante e giusto all'interno, e ansioso anche del bene spirituale del suo popolo. Quando erigeva splendidi edifici agli dei e indiva feste solenni, certo non era guidato solamente dal desiderio di provvedere alla ricreazione del popolo. Ma era necessario che il monarca non seguisse le stesse vie di Solone. Non è casuale che il promotore delle grandi feste statali offrisse anche una sede alla comunità orfica che, lungi dallo stato, in una piccola cerchia di adepti, rendeva omaggio al dio, e non si indirizzava alla cittadinanza, ma ricordava all'uomo singolo il suo destino personale, ammaestrandolo a liberare dal vortice terrestre l'interiore scintilla divina. L'ascesi, la preparazione all'al-di-là, la dottrina dell'inferno e del paradiso, e soprattutto il distacco dallo stato, che caratterizzavano questa religione rivelata, la rendevano estranea allo spirito greco. Vi affioravano una sensibilità del tutto diversa da quella di Solone, per il quale il compito dell'uomo si esauriva nell'ambito dello stato e il governo divino si rendeva più apertamente evidente nella vita statale, suggerendo le norme al legislatore. Era una religione di vita individuale, adeguata e conveniente ai tempi della monarchia, ma a lungo andare incompatibile con la natura attica, proprio come la monarchia stessa.

L'impulso all'autonomia proprio dei Greci aveva infatti creato nella *polis* la forma statale in cui il singolo avvertiva come diritto e insieme come dovere l'apporto personale e diretto alla formazione della più importante sfera di vita. Il che si rendeva naturalmente impossibile là ove fossero un solo signore e i suoi sudditi; per l'aspirazione alla libertà propria dei Greci la subordinazione alla volontà di un solo era intollerabile.

Quindi, sebbene i contadini attici si sovvenissero poi per lungo tempo del governo di Pisistrato come d'un'epoca d'oro, ci si rallegrò molto quando, sotto il suo successore, nel 510, fu abbattuta la monarchia. La costituzione che si diede allora Atene ebbe solo più tardi il nome di « democrazia », dominio del popolo; dapprima essa si chiamò *isonomia,* ossia uguaglianza di diritti. Il suo valore risiedeva appunto nel fatto che ogni Ateniese ora poteva aver la coscienza di vivere in una struttura sociale che garantiva per principio ad ogni cittadino una uguale posizione giuridica, sia nella vita pubblica che in quella privata. La vera natura della *polis* raggiungeva così la sua piena attuazione, manifestandosi non tanto come un organismo uma-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

no, quanto come un ordinamento sacro, statuito dalla stessa *Dike* e protetto con mano salda dalla dea vergine dell'acropoli.

Solo in questa nuova *polis* poteva maturare una sensibilità statale che consentisse ad ognuno di sentirsi membro di un tutto organico, e in quest'ultimo di ravvisare se stesso. Già Solone aveva dato a tutti i cittadini il diritto di partecipare all'assemblea popolare, alle decisioni relative ai problemi vitali dello stato. Ma solo Clistene, cui fu affidata la riedificazione dello stato dopo il crollo della monarchia, perseguì nei suoi provvedimenti con piena consapevolezza il fine di infrangere anche praticamente tutte le influenze e tutti gli interessi particolari e di ostacolare la formazione di gruppi e partiti che mirassero a inframmettersi fra il cittadino singolo e lo stato. L'individuo doveva essere cittadino, e nient'altro che cittadino, e ognuno doveva essere consapevole che il suo voto gettato nell'urna aveva realmente un peso, ma doveva anche avvertire la responsabilità che gliene derivava, doveva sentirsi una cosa sola con lo stato nella prosperità e nella rovina. La *polis* divenne quindi struttura sociale che non si limitava a prestare all'individuo un appoggio, ma gli forniva anche un contenuto. Prescindendo dalla cura per i bisogni puramente materiali, che costituirono sempre per i Greci solo la parte secondaria dell'esistenza, ogni operosità del singolo era, consapevolmente o no, sostenuta dal sentimento che solo dal suo rapporto con la totalità del *demos* essa traeva significato e valore.

In quel tempo fiorì ad Atene, in ogni settore e in particolare in quello della creazione artistica, una vita nuova e originale. Atene non era mai stata tanto poco attica come al tempo della monarchia. I poeti e cantori di cui Pisistrato si circondava erano forestieri, per lo più della Ionia. Fra i vasai e i pittori di vasi ricorrevano nomi stranieri. Atene era stata volonterosamente aperta all'influenza della superiore cultura dei popoli a lei affini delle isole e dell'Asia. Negli eleganti costumi maschili e femminili, nel cromatismo e nella grazia, sovente perfino nella preziosità delle arti figurative avvertiamo l'influsso ionico. Solo quando divenne libera, Atene si rese sufficientemente conscia della propria singolarità per vincere l'influenza estranea; e i duri tempi che il giovane stato dovette attraversare non solo impegnarono i cittadini a prodigare in tutti i settori le proprie energie, ma estinguendo anche il tono giocoso cui l'arte del tempo inclinava, lasciarono adito esclusivamente a concezioni gravi e profonde.

Anche il canto caprino, introdotto da Pisistrato, aveva origine esotica. Il primo poeta, veramente, fu attico, ma l'autentica tragedia attica fiorì solo dopo il crollo della monarchia. Quando i pittori vascolari dell'età di Pisistrato raffigurano scene del mondo degli dei o degli eroi, amano farlo in tono inti-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

mo e familiare, senza pensare a mantenere le distanze. Achille e Aiace vengono rappresentati davanti alla scacchiera, il ritorno dei Dioscuri è concepito come un idillio domestico, e perfino Pallade Atena appare come una gentile ed elegante signora, che sorridendo amabilmente offre con dita delicate un fiorellino ad Eracle in riposo sotto una robusta vite. Ben sovente s'insinua in tali figurazioni un tono lieve di distaccata ironia, e le avventure di Eracle, ad esempio, assumono un carattere decisamente burlesco. Solo verso la fine del secolo si rinnova un profondo e reverenziale senso religioso, anche se l'avversione degli Ateniesi ad ogni formalità cortigianesca riveste gli dei di un semplice aspetto umano. La medesima linea evolutiva è ravvisabile anche nel fatto che, se inizialmente la tragedia rappresentava le sacre storie nell'allegro dramma satiresco, gli elementi burleschi sparirono poi nell'Atene democratica per dar luogo alla gravità tragica.

Tespi era attico, e cittadini attici erano i componenti del suo coro. Ma altra cosa fu quando questi non cantarono più per incarico di un principe e quando il poeta parlò al popolo come rappresentante eletto del popolo. Sin dagli inizi per i Greci il poeta era stato il cantore sacro, per bocca del quale parlava la divinità stessa. Ma crebbe poi anche come personalità consapevole, quando Solone volle insegnare agli Ateniesi, come somma della sua esperienza di vita, ciò che il cuore gli suggeriva; si sentì interprete della divinità e da ciò desunse il diritto e la responsabilità d'essere maestro del suo popolo.

> Ciò che per i bambini
> è il maestro, che li guida e li educa, per gli adulti è il poeta [1],

fa dire Aristofane ad Eschilo nelle *Rane*. E chi più fortemente del poeta, che da luogo sacro doveva parlare al suo popolo, poteva essere compenetrato della sua missione divina? Poteva forse presentarsi e dire: « *Our true intent is all for your delight* »? La sua opera di poesia faceva parte della celebrazione con cui la comunità onorava il suo dio, e per cui essa stessa voleva e doveva essere tratta in un sfera più alta. Il poeta tragico era l'eletto chiamato a questo compito; ma era stato trascelto fra tutto il popolo, e se ciò che diceva indubbiamente scaturiva dal profondo del suo animo, pure non gli era stato dato un coro di cittadini perché nel loro canto egli desse vita ai suoi sentimenti individuali: lo avevano scelto perché appariva idoneo a trovare espressione artistica a quanto commoveva il suo popolo.

Sin dagli inizi la tragedia greca fu ufficio sacro, parte del culto statale, e tale rimase finché ebbe vita propria. In ciò risiede il suo carattere specifico, a differenza di ogni tragedia moderna.

---

[1] 1054 *τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν*
ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖς ἡβῶσιν δὲ ποιηταί.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Tale funzione cultuale determinava anche la materia della composizione tragica. Al poeta moderno è consentita piena libertà d'invenzione; ma adeguata ad un culto sacro era solo la storia sacra. Vedremo poi che ampiezza avesse per i Greci questo concetto, e come anche il presente potesse essere ai loro occhi storia sacra, solo che vi avvertissero l'intervento della divinità. Vedremo anche come una generazione più tarda s'attribuì il diritto di ampliare, con l'apporto di creazioni proprie, l'ambito di questi temi. Ma il punto d'avvio e il fondamento rimasero pur sempre la tradizione.

> Non l'ho forse trovata la storia di Fedra?
> o forse l'ho inventata?

può chiedere ancora Euripide, in Aristofane, a sua discolpa. Ma non ne deriva limitazione alcuna al potere e all'attività poetici.

Se desideriamo rivivere oggi l'atmosfera del dramma a carattere sacro, non abbiamo che da recarci ad Oberammergau. Non certo nei giorni in cui scettici Americani, in viaggio per il vecchio continente, vanno a visitare anche questa curiosità, ma quando il popolo affluisce dalla campagna per aver parte, come comunità, ad un evento della storia sacra che membri della comunità rappresentano. La differenza profondissima risiede però nel fatto che se ad Oberammergau vien sempre rappresentata la stessa storia in ugual forma, il poeta tragico greco non era vincolato da alcun canone e poteva configurare gli eventi della tradizione così come egli stesso li vedeva e li intendeva. Ogni religione viva mostra nella sua storia come il contenuto della tradizione vada trasformandosi col rinnovarsi della sensibilità religiosa, come ogni nuova generazione spirituale sia costretta ad assumere un atteggiamento proprio di fronte alle storie tramandate. Così fu anche nell'Ellade, ove però questo rinnovamento religioso non trasse il suo indirizzo da una teologia ufficiale. Per efficace che fosse l'attività dei sacerdoti delfici, aveva tuttavia maggiore validità innovatrice ciò che dai tempi più antichi, in cui le personalità artistiche ci appaiono solo con incerti contorni, fino a Platone, i grandi poeti avevano fatto per plasmare la storia sacra adattandola alla loro coscienza etica. Non tanto valendosi di aggiunte arbitrarie, quanto rinnovandone l'interpretazione. Ma proprio perciò essi erano chiamati a guidare e ad arricchire il pensiero e la sensibilità religiosi del loro popolo, e con tanta maggior efficacia nei tempi d'inquietudine religiosa. Nessuno più del poeta tragico attico fu idoneo a tal compito. Il culto greco ufficiale ignorava l'edificazione religiosa tramite la predicazione; vi furono tuttavia tempi in cui gli animi la desideravano, come, per Atene, i gravi e difficili inizi del ricostituito stato libero; predicatore divenne allora il poeta, cui era consentito prender la parola nella festa di Dioniso, perché il popolo stesso lo aveva eletto suo maestro e guida.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Operava in quel tempo medesimo nelle vicinanze di Atene un poeta che, come i tragici, considerava sacra la sua missione e si sentiva anche maestro ed educatore divinamente ispirato. Era Pindaro, della Beozia. La sua poesia non s'indirizzava però a tutto il popolo, ma ad un solo strato sociale, alla società aristocratica che riconosceva come suo pari ogni nobile in tutta la Grecia, ma riguardava con fiero disprezzo i « cattivi » della propria città, che non erano capaci di dar prova di schietta virilità nella lotta e nello sport. Veri nobili del sangue, essi perseguivano unilateralmente il loro ideale cavalleresco, indivisi nei loro pensieri e sentimenti, estranei ad ogni problematica. Certo, l'atleta in gara provava dolore quando, dopo faticosa preparazione, gli veniva a mancare la vittoria. Ma il successo dipendeva appunto da Zeus, di cui era vano indagare il pensiero. Compito dell'uomo era tuttavia tendere tutte le energie e, libero da pensieri, seguire la via che una sacra tradizione e la coscienza di classe gli indicavano.

Non così era ad Atene. Nell'atteggiamento della nuova società borghese nei confronti della nobiltà ormai privata dei suoi privilegi politici, non v'era né l'invidia del proletariato né la superbia della gente nuova. Anzi, tutti i cittadini, che con la riforma di Clistene erano discendenti del dio, dovevano essere nobili. Non v'è lode, che la tragedia potesse tributare, più alta di quella di possedere una mente nobile; che però non era più eredità di sangue: anche lo schiavo poteva agire nobilmente (γενναίως), poteva dar prova della sua eccellenza, della sua ἀρετή. Il poeta non parlava al suo ceto, ma al suo popolo. Parlava come cittadino ai cittadini, ma questi cittadini erano abbastanza lungimiranti e magnanimi per interessarsi di chi non era cittadino, e per riconoscere il valore dell'animo umano anche nella donna, nello straniero, nello schiavo. Si allargava così l'orizzonte; lo sguardo spaziava nell'universale umano e affioravano numerosi problemi che Pindaro e i suoi ascoltatori neppure intuivano.

Gli Ateniesi non erano affatto dei rivoluzionari che spregiassero e rigettassero l'antico solo per il fatto di essere antico e appartenente ad un'altra costituzione. Tuttavia un'etica di classe, una tradizione rigida che circoscrivesse il singolo in una forma particolare di vita, era ignota a questa società borghese. Ognuno poteva qui dispiegare poliedricamente le sue energie, e anche il semplice cittadino, che non era chiamato a guidare il suo popolo, doveva in ogni assemblea popolare formarsi un'opinione sui problemi interessanti la vita comune, e votare in base a conoscenze e convinzioni proprie. L'intiera impostazione della vita non poteva non esserne a sua volta improntata.

Già l'uomo omerico possedeva una coscienza di sé, ma nell'attimo risolutivo egli aveva la sensazione che una divinità gli ispirasse pensieri e decisioni e gli mostrasse la via da seguire. Il membro della società nobiliare non

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

aveva che da seguire i sicuri binari in cui una tradizione rigorosa e una mentalità convenzionale lo ponevano. Solo nell'Atene rinnovata l'uomo, affidato esclusivamente a se stesso, cominciò a provare che cosa significasse prendere decisioni impegnative fondandole sulla propria riflessione e, godendo della libertà di decidere, portarne anche la responsabilità. Così ogni individuo fu costretto per la prima volta ad atteggiarsi liberamente nei confronti dei grandi problemi della vita, ad affrontare la problematica esistenziale.

Solone già aveva avvertito l'intima connessione di dolore e azione. Ma tale intuizione era valsa soltanto a confermarlo nella sua fede in un divino ordine cosmico che provvede perché ad ogni cattivo operato segua la sventura, ad ogni buona azione il benessere. Ma tale credenza non era forse destinata a cedere di fronte all'esperienza concreta? « Padre Zeus, come può essere giusto che l'innocente patisca ingiustizia, e il reo viva felice? », chiede in tono di amaro rimprovero un poeta della raccolta di Teognide. Solone aveva rilevato, spregiudicatamente, che sovente gli dei conducono gli affari degli uomini ad un esito ben diverso da quello ch'essi stessi pensavano. Ma quante volte proprio il buon volere era stato frustrato, e quante volte l'uomo era stato colpito dal dolore senza averne alcuna colpa, e anzi senza che vi fosse rapporto visibile con il suo operato! Ancora non si pensava a negare radicalmente la giustizia di Zeus, e meno che mai dopo la battaglia di Salamina il popolo ateniese sarebbe stato incline a pensare ad una irrazionalità degli eventi cosmici. I Greci non si appagavano tuttavia di un « Ringraziate tutti dio! »; volevano anche capire come si fosse giunti alla vittoria di un pugno di uomini su di una forza preponderante. E così sempre, dinanzi ad un grande evento si faceva urgente in loro l'esigenza d'indagarne le cause. I problemi non si ponevano però ancora sistematicamente, né si tentava di risolverli per vie razionali. Il pensiero era ancora legato ad alcuni precisi casi del passato, ma era inevitabile che si giungesse ad inserirvi la problematica del presente.

A ciò si mostrava particolarmente adeguata la nuova forma artistica introdotta da Tespi. Solo il fatto che ora il coro, prendendo avvio da una situazione qualsiasi, raccogliesse notizie su avvenimenti « storici », valutandoli soggettivamente, conferiva al poeta una libertà completamente nuova di dire le cose che lo commovevano. Più importante ancora era però ch'egli non si limitasse a narrare eventi remoti, ma che in quel passato trasferisse se stesso e gli spettatori, e che l'uno e gli altri rivivessero il fatto mitico come una realtà del presente. Era quindi ovvio che essi penetrassero quelle antiche storie del loro stesso spirito, e la sostanza drammatica la ravvisassero non nei fatti esteriori, ma nella scelta interiore dell'uomo, con le sue cause e le sue conseguenze, e con gli ostacoli contro cui egli, per il volere di altre potenze, si trovava ad urtare. Ed era pure inevitabile che questo modo di rivivere

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

modernamente il mito ne provocasse il rinnovamento.

Fu questo il tempo in cui la tragedia raggiunse la sua pienezza. Ne avevano creato i necessari presupposti il sentimento cosmico greco e l'estasi dionisiaca; ma solo dalla profondità dello spirito attico essa nacque veramente, e fu pure necessario che una personalità geniale l'arricchisse di un contenuto eterno.

Quali linee abbia seguito lo sviluppo della tragedia nei decenni che intercorrono fra Tespi ed Eschilo, ci è dato, in sostanza, soltanto di supporre. Al tempo di Aristofane la rappresentazione veniva aperta ancora ufficialmente con l'invito che l'araldo rivolgeva al poeta: « Introduci il coro! », e allo stesso modo le prime opere di Eschilo iniziavano con l'ingresso del coro, presentato da alcuni versi anapestici pronunciati dal corifeo. Quando poi fu introdotto l'ὑποκριτής, questi poteva assolvere la funzione di προλογίζων, ed esporre la situazione prima che comparisse il coro. Possiamo poi soltanto immaginare che gradualmente il coro, come l'attore, imparasse a variare i costumi, che all'attore fosse affidata una parte autonoma, che in seguito al suo ripetuto apparire (ἐπεισόδιον) si andasse configurando e articolando una scena più prolungata e che in tal modo si creasse la possibilità, sia pure inizialmente solo in forma di resoconti, di rappresentare una trama dallo svolgimento coerente in cui il coro stesso, anziché limitarsi a intonare canti e ad accompagnarli con la danza, venisse implicato; e che quindi si aprisse così la via ad una vera e propria azione drammatica.

Possediamo però una notizia che ci può in qualche misura illuminare. Nella medesima olimpiade in cui fu rovesciata la monarchia, Frinico conquistò la sua prima vittoria nella gara tragica. Nell'epoca della massima tensione politica, quando il popolo era animato da lieta fierezza per il recente acquisto di uno stato democratico, aveva potuto affermarsi l'uomo che ai tempi di Aristofane viveva nel ricordo come il più antico tragico che accanto e prima di Eschilo avesse creato, secondo la teoria peripatetica, la vera tragedia a trama unitaria e ad effetto patetico. Certo, anch'egli aveva inserito tratti decisamente burleschi nella trama dell'Alcesti (Apollo che fa ubriacare le idee del destino; Eracle che incalza tanto Thanatos da fargli « girare vorticosamente gli arti »); ma in che misura egli abbia osato distaccarsi dal teatro comico, emerge dalla sua opera rappresentata poco dopo il 494, in cui egli portò sulla scena con tanta efficacia la conquista di Mileto da parte dei Persiani, che gli spettatori scoppiarono in lacrime « come per un dolore proprio ». Delle *Fenicie,* in cui egli più tardi rappresentò la catastrofe persiana di Salamina, avremo poi occasione di parlare.

Certo a Frinico è da ascriversi il merito d'aver dato alla nuova, unitaria opera teatrale le solide forme di cui abbisognava; d'aver fatto entrare il coro

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

al suono del flauto al solenne ritmo di marcia degli anapesti, d'aver regolato gli episodi e creato un'opera dotata di unità artistica. Gradualmente anche il discorso dell'ὑποκριτής trovò una forma appropriata. Inizialmente esso s'era adeguato ai canti del coro in vivaci tetrametri trocaici. Ora preferiva invece il tranquillo verso parlato, il trimetro giambico. Ma l'effetto specifico della tragedia riposava ancora sulla musica, e le melodie di Frinico, dolci come il miele e carpite alla natura, si cantavano ancora volentieri al tempo di Aristofane, nonostante o proprio per il loro tono arcaico.

Quando Frinico rappresentò la sua *Caduta di Mileto*, gli fu inflitta dalla direzione della festa una pena pecuniaria per aver offeso con una simile tragedia lo spirito della festa di Dioniso. Non è improbabile che a ciò muovessero anche cause politiche. Ma è comprensibile che l'evoluzione della tragedia non soddisfacesse il gusto di tutti, ed era giustificato avvertire che in questo sviluppo un lato del culto di Dioniso pativa una grave diminuzione. Dioniso era il potente signore che rapiva il cuore umano in un mondo superiore, ma era anche il dio della primavera, che voleva suscitare in ogni luogo sentimenti lieti e sereni, era il dio del vino che fuori, nei villaggi, passava su di un carro seguito da un corteo adorno di pampini, scatenando un baccanale sfrenato. Non fu casuale che un peloponnesiaco trovasse l'espressione artistica adeguata a simili affetti, Pratina, della piccola città di Fliunte, dove da lungo tempo una sfrenata rappresentazione di Satiri festeggiava il ridente Dioniso. Potevano essere trascorsi alcuni anni dalla vittoria di Frinico, quando Pratina, sorprese gli Ateniesi con un simile genuino dramma satiresco.

Dapprima si offrì agli sguardi la scena cui Frinico già aveva avvezzato gli Ateniesi. Al solenne tempo di marcia, preceduto da un suonatore di flauto, entrò nell'orchestra un coro di cantori caprini. Ma improvvisamente irruppe sulla scena con violenta eccitazione, al canto di « ritmi galoppanti », un coro di Satiri. « Che sconvenienza si compie qui all'altare di Dioniso? A me, a me appartiene il dio chiassoso; sono io che debbo qui cantare e danzare, io che insieme con le ninfe trascorro i monti al suo seguito e canto come il cigno. Il flauto può dare il tono a notturni beoni alla porta della loro bella. Ma del canto può esser soltanto servitore. Picchialo, che soffia come un rospo, appiccagli il fuoco, che perde saliva dalla canna, servo chiacchierone dalla voce bassa e dal lento ritmo! » [1]. E dopo aver scacciato il suonatore di flauto con

[1] *Τίς ὁ θόρυβος δδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;*
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπλάταγα θυμέλαν;
ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος, ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ ναιάδων
οἷά τε κύκνον ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος·
τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν· ὁ δ' αὐλός
ὕστερον χορευέτω· καὶ γάρ ἐσθ' ὑπηρέτας
(Anth. Lyr. II p. 124 Diehl)

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

il suo coro, si disposero dinanzi al dio: « Ed ora guarda come scaglio il braccio e la gamba, o dio coronato d'edera, che batti il piede sul suolo! E ascolta il mio canto dorico! ». Sul vaso di Napoli che porta effigiato un dramma satiresco, vediamo un satiro che, addestrandosi alla danza, si solleva su di un piede solo e getta in aria il braccio e la gamba del lato opposto. È il movimento sfrenato, caratteristico della danza satiresca, sempre ricorrente nelle immagini dell'arte figurativa. Possiamo quindi immaginarlo anche qui. Ma che canto dorico cantassero, e che cosa poi ancora seguisse, non sappiamo. Era comunque una rappresentazione che opponeva consapevolmente la sfrenatezza e la violenza dei suoi movimenti alla compostezza della tragedia di Frinico e si prefiggeva lo scopo di riportare in onore l'antico spirito dionisiaco. A ragione? È lecito dubitarne. Infatti, anche ammesso che i cantori caprini di Tespi fossero strettamente affini ai Satiri di Fliunte, pure, sin dagli inizi, come già abbiamo osservato, deve aver preso forma nella tragedia una più severa sensibilità religiosa.

E neppure crederemo che Pratina avesse davvero avuto l'intenzione di soppiantare la tragedia con il dramma satiresco della sua terra. Comunque, il trapasso alla tragedia seria era troppo intimamente legato allo spirito attico, perché se ne arrestasse il processo evolutivo. Tuttavia anche il dramma satiresco oltre a rispondere al gusto del pubblico, rientrava in effetti nello spirito della festa dionisiaca. Si pervenne quindi al compromesso di far seguire alle tre tragedie serie — la rappresentazione s'era già estesa a tal numero di drammi — un dramma satiresco, che riprendeva in genere un motivo trattato prima seriamente, sviluppandolo in chiave di comicità. Dal punto di vista artistico ciò significava che l'opera scherzosa e quella seria venivano nettamente distinte, ed entrambi i generi drammatici avrebbero avuto, da quel momento, sviluppo indipendente. Tratti burleschi, affioravano ancora nella prima tragedia di Eschilo, appena accennati, nella descrizione degli Egiziani. In seguito, solo nell'ultimo dramma, quando ormai il pubblico voleva ridere, fu consentito al poeta cui non garbasse il dramma satiresco vero e proprio, di rendere sapido un rimprovero serio con scene burlesche e un lieto fine. Con la sua *Alcesti* Euripide si riallacciò direttamente al dramma dallo stesso titolo di Frinico. E quanto al dramma satiresco, ben presto esso abbandonò i binari su cui Pratina lo aveva avviato. L'affinità dei Satiri con i *tragoi* fu però ancora così fortemente sentita, che al medesimo poeta era affidato il medesimo coro per le tre tragedie e per il dramma satiresco, ed anche Pratina ha composto tragedie. Fu poi naturale svolgimento che la struttura del dramma serio, ormai maturato in opera unitaria, influisse sul dramma comico, sì che anche quest'ultimo si perfezionò in una forma d'arte conchiusa. Doveva però rimanere vero dramma satiresco. Non vi si ammise per il coro costume diverso.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

La *tragedia* era così diventata un dramma serio; non era però ancora vera tragedia. Finché ci si limitava ad un unico attore, era impossibile che vi fosse naturalezza di dialogo e vivacità d'azione. E Frinico stesso, pur seguendo arditamente nuove vie, non poteva far dimenticare d'aver trascorso tutta la giovinezza al tempo di Pisistrato. Ancora ai tempi di Aristofane si aveva un'idea ben precisa della sua personalità. Nelle *Tesmoforiazuse* il bello, elegante ed effemminato Agatone, poeta tragico, non solo si richiama agli antichi cantori che si vestivano e vivevano nell'esuberante modo ionico:

> Anche Frinico — ne hai già sentito parlare —;
> bello era lui stesso, e bella anche la sua veste;
> perciò anche i suoi drammi erano belli.
> Perché quello che uno crea assomiglia all'aspetto che uno ha [1].

La descrizione ricorda molto gli zerbinotti che vediamo effigiati sui vasi dell'epoca di Pisistrato. E il poeta dalle dolci melodie che con i suoi lamenti sulla caduta di Mileto mosse il popolo alle lacrime, non è ancora il vero rappresentante della severa e virile generazione che s'era conquistata la libertà e s'era affermata nelle più dure battaglie contro i barbari. Un altro e più grande poeta, intieramente radicato in questo tempo, poteva creare la tragedia.

---

[1] Thesm. 164 *καὶ Φρύνιχος — τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας —*
αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπίσχετο·
διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα.
ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

III

SPIRITO SOCIALE E PERSONALITÀ CREATRICE INTERPRETAZIONE DELLA STORIA SACRA

E S C H I L O

IL POETA

Sulla semplice pietra tombale del Beato Angelico a s. Maria sopra Minerva è scritto:

> *Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles,*
> *sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam.*

Quando Eschilo, lontano dalla patria, nella siciliana Gela, fu colto dalla morte, la città eresse al poeta un sepolcro che porta la seguente epigrafe:

> Eschilo di Euforione, Ateniese, si cela in questo sepolcro;
> Gela, celebre per le sue messi, lo ha eretto all'estinto.
> Egli si acquistò gloria in battaglia: i campi di Maratona
> lo possono proclamare, e i chiomati Persiani: essi ne sanno qualcosa [1].

Ben diversi sono i due uomini, in tutto il loro atteggiamento di vita non meno che nella loro arte. Eppure, se in entrambe le epigrafi ci sorprende un accento comune, certo questo non era estraneo al loro spirito (di Eschilo si narra perfino ch'egli stesso avesse formulato la sua iscrizione tombale): tanta era la certezza con cui ad entrambi era dato di sentirsi artisti eletti ed ispirati da dio, e così viva era in loro la consapevolezza che la loro arte fosse soltanto una fiamma del sacro fuoco che rischiarava e incendiava tutto il loro animo. A muovere il pennello del primo era la *caritas* cristiana; l'intera opera poetica del secondo è invece penetrata dal senso civico, per il quale è cosa ugualmente naturale dare la propria vita per la patria, come dispiegare il massimo delle proprie virtù spirituali al servizio comune.

Quando, nel 510, il figlio di Pisistrato, Ippia, fu costretto ad abbandonare Atene, Frinico era l'uomo maturo che poteva conseguire la sua prima vittoria; Eschilo era ancora un ragazzo quindicenne. Tutto il periodo della sua formazione coincide dunque con quell'epoca severa ed attiva in cui il

---

1 *Αἰσχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει*
μνῆμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας·
ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθώνιον ἄλσος ἂν εἴποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

giovane stato libero doveva affermarsi contro nemici interni ed esterni. Aveva trentacinque anni quando si distinse a Maratona, mentre suo fratello Cinegiro perse la vita nel tentativo di danneggiare una nave nemica. Dieci anni dopo combatté ancora a Salamina, e visse poi il gran tempo in cui Atene, da città di provincia « sul mar Dorico », come Pindaro chiama ancora dopo il 90 il golfo Saronico, divenne la sentinella avanzata dell'Ellade contro i barbari e si pose del tutto alla pari con Sparta come padrona del mare. Visse anche la radicale metamorfosi che Atene compì internamente in questo periodo, l'ardore delle passioni, che giungeva a sfogarsi persino nell'assassinio politico. Sin dalla sua prima opera egli si è perciò sentito spinto e chiamato a rivolgere severe parole ai suoi concittadini. Non però come uomo di partito. Sebbene proveniente da nobile casato, egli non disconosceva che l'intiera evoluzione politica conduceva all'ampliamento dei diritti popolari, e si pose sul terreno delle libertà recentemente acquisite. Proprio per questo però, dal suo alto posto di vedetta, egli ammoniva tanto più insistentemente a non tendere troppo l'arco, a conservare, entro la nuova forma, anche l'antico spirito e a tenere, nel senso di Solone, il giusto mezzo fra l'ubbidienza del suddito e la libertà illimitata.

Come Solone, o Platone, anch'egli sentiva il richiamo dei paesi lontani. Nelle sue opere avvertiamo come le regioni e le genti straniere lo interessassero, ma più ancora come questo esteriore ampliarsi del campo visivo gli servisse ad intendere il mondo complessivamente, nella sua interiore coerenza, come cosmo. I paesi esteri gli diedero anche onore e gloria. Ierone di Siracusa, la cui corte rappresentava il centro della vita spirituale nell'Ellade d'occidente, lo invitò e lo accolse con tutti gli onori, e certo il poeta sarà stato ben fiero dell'incarico di rappresentare ancora i suoi *Persiani* proprio là, in quella marca di confine in cui i Greci erano di nuovo impegnati nella stessa lotta difensiva contro i barbari. Ma tutta la sua opera, il suo cuore, apparteneva alla patria. L'*Orestea,* ch'egli portò sulla scena nel 458, culmina in un inno di lode e in un'invocazione di bene per la diletta patria dalle alte mete. Gli Ateniesi gli mostrarono la loro gratitudine attribuendo a lui, anche questa volta, la vittoria nella gara dei tragici. Non fu quindi sicuramente qualche amarezza a sospingerlo ancora verso il lontano occidente, e certo egli era ben lungi dal pensare di volgere durevolmente le spalle alla sua patria. Invece non doveva più rivederla. A Gela, quasi alle soglie dei settant'anni, nel 456-455, lo colse la morte.

Eschilo fu dunque l'interprete eletto dei sentimenti del suo popolo, animato da una solidale volontà d'ascesa. Atene si trovò allora a dover far fronte a gravissimi compiti esterni, ma la sua vita interna non ne risultò danneggiata. Nonostante la fioritura economica che ebbe dopo Salamina, Atene

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

non si perdette in interessi materiali, ma pose allora il fondamento per la sua posizione egemonica nell'Ellade, che ben presto nessuno poté più contenderle. Parte rilevantissima in questa ascesa spirituale ebbe la tragedia, ed Eschilo fu l'autore che le diede dignità.

Eschilo fu l'artista ispirato, capace di trovare la forma adeguata per parlare al suo popolo. Fu suo merito l'aver scoperto e sviluppato appieno le possibilità che la festa di Dioniso offriva. Ciò che Frinico aveva offerto, era ancora una sorta d'oratorio, che in tono mezzo epico e mezzo lirico, si limitava in racconti e canti ad abbozzare un'azione. Ma solo quando fu dato agli Ateniesi di assistere ad un dialogo vivo e ad un'azione reale, essi si sentirono, come lo spirito dionisiaco richiedeva, trasferiti in un altro mondo, dal quale potevano trarre il più durevole influsso per tutta la loro vita. Sensibile a tale esigenza, Eschilo diede nuova forma alla tragedia. « Eschilo per primo portò il numero degli attori da uno a due, ridusse l'importanza del coro e alla parola parlata diede il primo posto »[1]; in questi termini concisi Aristotele definisce efficacemente l'apporto che Eschilo diede allo sviluppo esteriore della tragedia. Egli aveva creato i presupposti tecnici per un vero dramma. Introducendo, oltre alla « colorazione dell'edificio scenico », anche il terzo attore, Sofocle non fece poi che procedere per la via indicata da Eschilo. E forse Eschilo stesso aveva già impiegato il terzo attore per scene isolate, prima che Sofocle ne ottenesse l'assegnazione statale permanente. Comunque, senza invidia, e anzi con gioia, egli si avvalse delle innovazioni del suo giovane rivale e le utilizzò subito appieno nella sua *Orestea.*

Per lungo tempo egli aveva rappresentato le sue opere su di un'orchestra priva di uno sfondo stabile, volta a volta allestita a teatro a seconda delle esigenze della scena. Quali nuove possibilità si aprivano ora, se la scena veniva chiusa in un edificio, sì che gli attori potessero entrarvi e uscirne, e recitarvi davanti. Non soltanto l'aspetto della scena, ma l'intima struttura dell'azione ne risultava modificata. Non dimentichiamo tuttavia che proprio le più antiche e primitive condizioni sceniche ponevano esigenze del tutto particolari per l'allestimento teatrale. Gli antichi non trascurano di rilevare quanto Eschilo abbia fatto per i costumi e l'allestimento; sanno ch'egli inventò e insegnò ai suoi cori nuovi movimenti di danza. Essenziale però era il resto: egli era il poeta drammatico nato, capace di ottenere con la sua regìa effetti inauditi. A ragione si è fatto recentemente rilevare che per nessun altro dei tragici la scena ha tanta importanza per l'azione teatrale come per Eschilo. L'intiera tragedia del *Prometeo* è determinata nella sua strut-

[1] Aristoteles poet. 4 p. 1449a 16: *τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν, τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tura dalla figura del Titano inchiodato sulla roccia solitaria, immobilizzato e pure, nel suo orgoglio indomabile, fonte di suprema energia. Nella *Niobe* gli spettatori avevano fin dall'inizio davanti agli occhi lo spettacolo della madre sventurata, chiusa nel suo cupo dolore accanto ai cadaveri dei suoi figli, già come « pietrificata ». E se in questi esempi sono persone singole che attirano con potere magico lo sguardo su di sé, proprio la più antica opera che ci sia pervenuta rivela che Eschilo disponeva anche di un'altra capacità. Più dei suoi successori egli sapeva ed amava portare e far muovere sulla scena masse d'uomini. Nelle *Supplici* entrano nell'orchestra le cinquanta figlie di Danao con le loro ancelle. Il re del paese viene su di un carro col suo seguito per ascoltarle. Con brutalità selvaggia, dopo la sua uscita, gli Egizi si gettano sulle fanciulle per strapparle dall'altare, e vengono poi cacciati dal re che ritorna e dai suoi armati. Soltanto un maestro della regia poteva ardire d'impegnarsi in scene tanto mutevoli, in quadri così movimentati.

È lo stesso maestro che, già vecchio, costruisce nelle *Eumenidi* la grandiosa scena del processo giudiziario, con Atena come signora del giudizio, Oreste e Apollo e le Eumenidi come parti in causa, e intorno i giudici e il popolo, al quale l'araldo impone silenzio a squilli di tromba; lo stesso maestro che, nel medesimo dramma, ci ha prima riempito d'orrore, mostrandoci le dee della vendette danzare a balzi selvaggi intorno ad Oreste, avvinghiato alla statua d'Atena.

A simili scene pensavano gli antichi quando, formulando il loro giudizio su Eschilo, precisavano ch'egli non mirava, come i suoi successori, ad avvolgere i suoi spettatori nell'illusione, ma agiva su di essi per ἔκπληξις, « strappandoli » violentemente dal loro consueto modo di pensare e di agire. Ma il risultato di tale *ekplexis,* anche nel senso stesso della parola, non è altro che la *ekstasis* dionisiaca. Questo, dunque, è il fine cui mira l'arte teatrale di Eschilo. Non però fine a se stesso. Perché l'artista Eschilo è ad un tempo e anzitutto il religioso e il profeta, che alla rappresentazione della festa di Dioniso dà pienezza di contenuto, facendo di essa l'opera d'arte atta ad accostare i suoi Ateniesi all'intimo significato della storia sacra, e quindi degli eventi cosmici.

Eschilo proveniva da Eleusi, il luogo ove da tempi antichi, pre-ellenici, si celebravano i misteri, in cui i credenti, in atti misterosi e solenni, incessantemente rinnovavano l'esperienza del legame con il grembo materno della terra, con le potenze dominatrici del mondo, e venivano richiamati alla loro origine e alla loro destinazione. Al tempo di Aristotele si narra che ad un processo intentatogli per aver profanato i misteri, Eschilo poté provare a sua discolpa di non esservi neppure stato iniziato. Ma nel quinto secolo non

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

se ne sa ancora nulla. In Aristofane, nelle *Rane,* il pio Eschilo si prepara alla gara con l'illuministico Euripide pregando così:

> Demetra, che hai nutrito il mio spirito
> fa' ch'io sia degno della tua consacrazione! [1].

S'intende con questo alludere semplicemente all'atmosfera in cui poteva prosperare un'innata religiosità personale. Di uno stretto rapporto con Demetra ed Eleusi nei drammi di Eschilo non v'è traccia. Tanto più riconoscibili, se pure infinitamente approfonditi, vi riaffiorano i lineamenti dell'antica pietà attica di Solone. Anche per Eschilo la credenza in un ordine cosmico che appaghi la coscienza etica è fonte di energia nella vita e nell'arte. Anch'egli avverte il divino nel mondo, nella giustizia immanente nel corso degli eventi umani.

Dike vi si manifesta con il suo operare. Eschilo è però ancora ben distante dai tempi di Platone, per il quale l'idea di bene poté farsi centro del suo mondo religioso. Per lui l'immagine di *Dike* impallidisce ancora dinanzi alla potente persona di Zeus, signore assoluto degli dei e degli uomini; ma anche per lui come per Solone questa persona non perde nulla della sua maestà e divinità se non punisce e non rimerita l'uomo dal di fuori, ma gli fa avvertire, nel corso stesso della sua vita, i necessari rapporti fra agire e soffrire. Il nome di Zeus, come un motto, è la prima parola della più antica tragedia di Eschilo, e nella sua ultima opera sentiremo ancora il poeta proclamare che Zeus soltanto lo riscatta dal tormentoso carico dei pensieri.

Riconoscimento necessario, proprio perché egli sente il peso dei problemi che pongono gli eventi cosmici; e l'appoggio che non gli è mai venuto a mancare, egli lo vuol dare anche al suo popolo. Ove dunque si offra al suo occhio d'artista un brano della storia sacra, egli non può far altro che interpretarlo e configurarlo come questa fondamentale sensibilità religiosa suggerisce. Forte come la fede nel divino che si manifesta anche nella vita dell'uomo, è in Eschilo tuttavia la nuova consapevolezza che la vita pone l'uomo dinanzi a gravi scelte, che egli è libero nel suo operare, ma ne è anche personalmente responsabile; e ben diversamente da Solone egli avverte la difficoltà, nella concretezza dei casi singoli, di trovare un accordo fra l'esperienza della vita e la fede nel giusto governo di Zeus. Gli antichi enigmi che sorgevano dall'incontro fra l'impulso dell'uomo ad autodeterminarsi e le potenze superiori che lo limitavano, trovano per la prima volta chiara formulazione, divengono spontaneamente il problema centrale della sua arte, la

---

[1] 886 *Δήμητερ ἡ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα,*
εἶναί με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

sostanza, il contenuto « tragico » specifico della sua tragedia.

Eschilo deve essersi sentito sollecitato dalla sua salda fede religiosa a sanare tale minaccioso dissidio. Ma il problema fatale di una durevole consonanza dell'esperienza del divino con l'autocoscienza umana varcava i limiti della sua stessa tragedia.

LE OPERE

La tetralogia delle Danaidi.

Già nella settantesima Olimpiade, quindi fra la primavera del 499 e il 496, Eschilo ricevette dall'arconte il coro per una rappresentazione tragica con cui entrare in gara con Pratina e Cherilo (quest'ultimo a noi ignoto). Egli era allora fra i 25 e i 30 anni. Per circa quattro decenni scrisse poi tragedie, e ci è possibile seguire l'evoluzione che compì in tale periodo di tempo. Persino nella vecchiaia quest'uomo ostinato non spregiò d'imparare dal giovane rivale. Ma già l'opera probabilmente più antica che possediamo mostra nettamente delineata la forma destinata a così vivo sviluppo.

In Argo il mito narrava della meravigliosa sorte, del dolore e dell'esaltazione toccati, nei tempi più antichi, ad una figlia del luogo, Io, che aveva suscitato l'amore del sommo degli dei. Tramutata in mucca dalla gelosa Era e avvicinata ancora da Zeus in forma di toro, ella subì il tormento di un tafano mandato dalla dea, e fu costretta a fuggire senza posa fino a che, compiutosi il tempo della sua sofferenza, fu restituita da Zeus alla sua forma primitiva e gli partorì un figlio, divenendo così la capostipite della casa regale argiva. Trovando più tardi nella regione del Nilo il culto del toro Api, i Greci, nella loro fede, vi ravvisarono una conferma dell'antica leggenda. L'Egitto divenne così la terra in cui aveva avuto termine il vagabondaggio di Io e in cui essa aveva partorito a Zeus il torello Epafo. La fantasia epica arricchì poi il mito di altre leggende. Dalla casa di Io uscì Belo, i cui figli Danao ed Egitto si contesero la sovranità. Ai cinquanta figli di Egitto certo Danao poteva opporre altrettante bellicose figlie; ma la lotta era impari, ed egli fu costretto a riparare ad Argo, la sua terra d'origine. In seguito, poté salvarsi solo offrendo agli inseguitori le figlie come spose, dopo aver ingiunto a queste ultime di uccidere i giovani mariti nella notte nuziale. Tutte eseguirono il suo ordine; soltanto in Ipermestra si ridestò la natura e l'amore, ed essa risparmiò Linceo. Divenne la capostipite dei re argivi.

In questa forma si narrava il mito al tempo di Eschilo. Consideriamone la rielaborazione tragica del poeta.

Egli lascia inalterati i lineamenti fondamentali del mito. Non è però

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

poeta epico, per narrare diffusamente ai suoi ascoltatori tutti i fatti. Sceglie un momento, l'arrivo dei fuggiaschi ad Argo, le nozze sanguinose e le loro conseguenze. Procedimento analogo è anche quello dei lirici nelle loro ballate; ma Eschilo si avvale dei fatti esteriori soltanto per svelare le intime cagioni e i problemi connessi con l'azione, e interpretare gli eventi alla luce della sua fede religiosa. L'interesse si concentra interamente sulle figlie di Danao. Mentre per il mito più antico non erano altro che strumenti nelle mani del padre, per il poeta tragico esse divengono protagoniste della vicenda. Della contesa fra Danao ed Egitto per il potere egli non fa parola; molte cose dell'antefatto rimangono nell'ombra. Danao rimane indispensabile come guida della schiera, ma la sua figura manca di vita propria.

Una scena dai colori splendidi apre il primo dramma della tetralogia, che ci è pervenuto e che i grammatici chiamarono *Le Supplici.* Si svolge sulla costa d'Argo, lontano dalla città, in un terreno sacro, chiuso da un vasto altare un poco sopraelevato e adorno di numerosi simulacri di dei. Nell'ampio spiazzo che vi si stende dinanzi (l'orchestra) entrano cinquanta fanciulle, accompagnate da altrettante ancelle. La loro pelle è abbronzata, bruciata dal sole caldo del Nilo e, sotto le vesti di tela e i manti orientali, essa acquista rilievo esotico. Le accompagna un vecchio, che rimane però a lungo figura di secondo piano. Prima a parlare è la corifea. Essa presenta le fanciulle come figlie di Danao, fuggite dall'Egitto per cercare protezione nella patria della loro progenitrice Io. Un motivo si offre subito con particolare efficacia allo spettatore: « Non perché ci abbia costretto una condanna del nostro stato, abbiamo abbandonato la nostra terra, ma perché, per un orrore degli uomini insito nella nostra natura, abbiamo respinto le nozze con i figli di Egitto e le loro mire criminose ». Affiora in questa dichiarazione, non soltanto la causa della fuga, ma anche l'intima natura delle fanciulle. La brutalità dei cugini, indifferenti ai loro sentimenti, era stata solo l'incentivo esteriore alla fuga: il motivo profondo era insito nella loro stessa natura.

La virile capacità combattiva ch'esse possedevano nel mito antico è del tutto estranea a queste Danaidi, che sono fanciulle deboli, « uno stormo di colombe in fuga di fronte all'astore rapace »; la loro unica speranza è riposta nel divino progenitore. « Zeus, rifugio di chi giunge, riguarda benigno al nostro corteo », è la loro prima parola. Egli soltanto le può aiutare. Possa ottenere loro accoglienza e protezione nell'antica patria della loro famiglia; ma quanto agli uomini che contro ogni diritto le vogliono piegare alle nozze, li precipiti nel mare; questa è la loro prima preghiera. Ed ora tutto ciò che commuove il loro cuore giunge alle labbra in un canto: « Zeus, che attraverso il figlio di Io sei nostro antenato, aiutaci nel bisogno. Tu lo puoi. Senza pericoli, per tuo volere, ci condusse fin qui la ben costruita

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nave; dunque salvaci ora, e con te ci salvi Artemide, la vergine inviolata, perché neppur noi subiamo la violenza delle nozze. Se invece non ci aiuti, sappi che cercheremo protezione presso il dio dell'Ade laggiù, la cui dimora è aperta ad ognuno. Ma allora di Zeus si dirà ch'egli ha ingiustamente negato aiuto al proprio sangue ». Minacciose, quasi ricattatorie suonano le ultime parole, espressione dell'angoscia e della disperazione più profonde. Eppure, le fanciulle sono in fondo ben certe che mai si giungerà, né si potrà giungere, a tal punto. Già prima, al vertice del canto, l'invocazione d'aiuto si è mutata inconsapevolmente in una professione di fede, in un riconoscimento del giusto dio supremo, la cui volontà certo non è facilmente accessibile.

« Eppure per ogni dove splende la sua luce, anche nelle tenebre, quando il destino, oscuro, sorprende gli uomini mortali ». Voglia egli allontanare il delitto, come è in suo potere. « Dall'alta rocca della speranza egli precipita giù nella rovina, nel nulla, gli uomini. E non ha bisogno di impiegare la forza. Lieve è ogni divino operare. Ciò che ha pensato lassù nel cielo, di là egli lo conduce a termine, sicuro, dalle sue sacre sedi ».

Non s'è ancora spento l'ultimo grido disperato, che Danao vede degli armati giungere di lontano. Per suo consiglio le figlie cercano rifugio presso le statue degli dei. Ed ecco su di un carro comparire il re del luogo, Pelasgo accompagnato da armati. Un'altra scena splendente di colori, a sfondo delle lunghe trattative che seguono, da cui si deciderà la sorte delle ragazze. Le fanciulle non incontrano difficoltà nel provare che sono discendenti di Io e che quindi, come parenti, possono invocare il diritto d'asilo. Ma quando, interrogate sul motivo della fuga e sullo scopo della loro venuta, esse pregano Pelasgo di non consegnarle ai loro persecutori, il re vede subito chiaramente che cosa ciò significhi: « Hai detto una cosa grave; debbo addossarmi una nuova guerra ». « Grave è però anche l'ira di Zeus, che protegge le supplici », e a Pelasgo trema il cuore in petto alla vista dei rami d'olivo sugli altari. Gravi minacce incombono dunque da ambo i lati, e inizia così il tormento della scelta. Prima la corifea delle ragazze aveva presentato la sua richiesta in un pacato metro dialogico. Ora tutto il coro in strofe appassionate fa impeto sul cuore e sulla ragione del re. Variando continuamente le espressioni, nella sua angoscia esso lo supplica e lo esorta a pensare a Temi, a Zeus: « Non lasciare che ci strappino con la forza dalle statue degli dei! La tua casa, i tuoi figli lo dovranno espiare. Pensaci! » — « Non al mio focolare cercaste rifugio; gli dei della *polis* invocaste » — « Tu sei la *polis*, tu il governo, tu il signore insindacabile. Impedisci tu l'infamia! ». Il re greco non oppone un rifiuto reciso. Certo, anche come monarca, non vuol decidere senza il popolo, perché non avvenga che poi si dica: « Onorando dei forestieri, ha distrutto la *polis* », ma la responsabilità personale, terri-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

bile, ricade su di lui. Il suo cuore lo spinge a prestare orecchio alle suppliche delle fanciulle, ma dinanzi agli occhi egli ha sempre la spaventosa immagine della guerra; i tesori, certo, si possono riacquistare, ma che scorra il sangue del suo popolo, questa sì è la sventura che ad ogni prezzo si deve stornare.

La decisione volge già a sfavore delle ragazze; ma ecco che la disperazione — come nella preghiera a Zeus — getta un ultimo peso sulla bilancia. « Odi dunque la conclusione delle mie supplici parole! Se tu rifiuti di prestare agli dei l'aiuto del tuo braccio, noi, qui accanto a queste statue di cui abbiamo cercato la protezione, porremo termine alla nostra vita ». La parola colpisce il cuore del re come una frustata. Ancora una volta egli propone a se stesso i termini dell'alternativa cui si trova di fronte. E ancora vede la guerra in cui il suo stato deve porre a rischio l'esistenza per delle ragazze straniere. « Eppure è necessario temere l'ira di Zeus, che protegge le supplici; questa, infatti, fra i mortali è la più alta paura » [1].

Il conflitto interiore è così giunto a risoluzione, e alle lunghe riflessioni segue ora un'azione rapida e sicura. Brevemente il re suggerisce a Danao di porre rami d'ulivo anche su altri altari, perché a tutti i cittadini appaia evidente l'aspetto religioso della questione. Egli stesso poi convocherà il popolo per la decisione definitiva. Il coro rimane sulla scena, e rivolge ancora al signore dei signori, il cui essere è potenza e pienezza, una calda preghiera perché lo salvi dal crimine.

Zeus non abbandona i suoi. Danao annunzia che tutto il popolo argivo è deciso a proteggere le fanciulle contro cittadini come contro forestieri. È stato effetto delle parole di Pelasgo, che ha gravemente esortato il popolo a non attirare sullo stato l'ira di Zeus, di cui le supplici godono la protezione — e questa parola, è significativo, viene insistentemente ripetuta. I cittadini lo hanno volentieri ascoltato; Zeus stesso ha così disposto.

Il coro quindi è salvo, e la sua gratitudine si esprime in un augurio di bene per Argo. « Vogliano gli dei compensare il popolo per la sua azione, ed elargire benedizioni, all'interno come all'esterno! Possa un buon governo, sollecito del bene di tutti i cittadini, garantire ordine all'interno, esercitare la giustizia all'esterno anche rispetto agli altri stati, e soprattutto rendere onore al dio, come pure ai genitori, cui *Dike* stessa lo ha accordato ».

La parte che abbiamo esaminato rappresenta il nucleo centrale di tutta la tragedia, e non soltanto per la sua estensione; le trattative con Pelasgo costituiscono l'unica grande scena a dialogo. Potrebbe quasi apparire troppo diffusa, se ne riassumiamo il fatto esteriore nei termini scarni: le Danaidi

---

[1] 478 *ὅμως δ' ἀνάγκη Ζηνὸς αἰδεῖσθαι κότον*
ἱκτῆρος· ὕψιστος γὰρ ἐν βροτοῖς φόβος.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

cercano protezione dai loro inseguitori. In realtà però importano qui più i protettori che le supplici. Un popolo intero si espone ai più gravi pericoli, per anteporre ad ogni altra considerazione il proprio dovere religioso. Eschilo non esita ad attribuire alle età più antiche atteggiamenti e ideali del suo tempo. L'ultima decisione spetta al popolo, ma questo segue con fiducia il capo che lo guida. Specialmente poi quando non si tratta di piccole cose materiali, ma delle questioni estreme, per le quali l'anima e il corpo del popolo si trovano in conflitto fra di loro.

Quando, nel 433, l'isola di Corcira scioglie i legami che l'avvincono alla città madre e propone ad Atene un'alleanza, e quando, poco più tardi, gli abitanti di Mitilene si staccano da Atene e richiedono l'aiuto di Sparta, la giustizia e l'utile sono, in quest'epoca di pieno imperialismo, i termini antitetici del problema e i punti di vista che guidano la discussione. Ma la stessa scelta viene già proposta nella nostra tragedia. Anche qui sono fra loro in conflitto dovere etico e vantaggio esteriore. Pelasgo deve scegliere, e sceglie. Deve, naturalmente, portare la questione dinanzi al popolo. Ma si fraintenderebbe pienamente il poeta ritenendo che Pelasgo voglia così eludere la propria responsabilità. Il breve resoconto sull'assemblea popolare non lascia dubbi: il popolo si limita, in realtà, a convalidare la decisione dell'uomo in cui ha fiducia e che solo, nelle questioni vitali dello stato, sa agire di propria iniziativa prevedendo le estreme conseguenze del suo operato. Se la decisione per il sovrano è grave, ciò non dipende dalla sua deficiente energia nello scegliere, ma dalla sua consapevolezza della terribile responsabilità che grava su di lui. Può darsi che Eschilo abbia assistito personalmente a trattative analoghe fra un uomo politico e delegati forestieri. E anche qui egli pone il re in contrasto dialogico con le fanciulle supplici. Non ci sfugge tuttavia che il vero conflitto si svolge nel petto dell'uomo, e se le Danaidi riescono a far prevalere la loro volontà, ciò avviene in ultima analisi perché Pelasgo segue la propria responsabilità religiosa e intende con il suo popolo adempiere il suo dovere, foss'anche a costo della rovina materiale.

Egli è mosso anzitutto dal timore religioso di Zeus, che protegge le supplici. Tuttavia non è più il sentimento primitivo per cui chiunque si rifugiasse accanto alla statua di un dio otteneva quasi magicamente la protezione del dio e del suo fedele. Il mondo ha acquisito una sensibilità etica. Zeus stesso è divenuto forza etica, e non salverebbe dalla punizione chi la meritasse. « Dimostra che la tua pietà è giusta! » ricorda al re il coro, e si appella, subito all'inizio (339), a *Dike* « che sta accanto a chi combatte per lei ». Ma Pelasgo pone già dei limiti: « Se davvero essa ha avuto parte alla cosa fin dal principio! », e all'esortazione a guardarsi dall'ira di Zeus egli oppone:

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Se però i figli di Egitto sono signori su di voi
secondo la legge dello stato, in quanto consanguinei,
chi vorrebbe allora contrastare a tale diritto?
Voi dovete provare che, secondo la legge della vostra terra,
essi non hanno alcun potere su di voi [1].

Il dovere religioso è tale quindi solo ove la sensibilità religiosa sia consonante con la sensibilità etica, con il diritto.

Le Danaidi si sottraggono, a questo punto, ad una risposta precisa; ed anche Pelasgo lascia cadere il pensiero; ma non senza intenzione il poeta lo ha gettato nella discussione, e ben presto i figli di Egitto faranno valere proprio questi diritti.

Fatta la scelta interiore, l'azione esterna volge rapidamente alla sua conclusione. Le fanciulle non hanno ancora finito di ringraziare col loro canto i cittadini di Argo per la loro promessa d'aiuto, che bruscamente la loro sicurezza appena riacquistata viene infranta dall'irrompere di Egizi, che fra urla barbariche le vengono a rapire per incarico dei loro signori. Non giovano, contro i violenti, né le rinnovate grida di paura né l'appello agli dei.

Gli dei che qui regnano, non li temo;
non mi hanno nutrito da bimbo, né da uomo [2].

Stanno già per strappare con la violenza le ragazze dalle statue, quando compare Peslago, alla testa dei suoi armati. Greci e barbari si scontrano duramente: i Greci, che prima avevano dichiarato di rispettare anche le leggi dei popoli stranieri, i barbari, che al di fuori dei confini della loro terra non conoscono né dei né leggi. Certo, dinanzi alla forza son costretti a recedere; ma promettono quella guerra che Pelasgo aveva previsto, e che nessuna trattativa varrà a stornare.

Pelasgo assicura ancora alle fanciulle la protezione dello stato e assegna loro delle abitazioni. Esse si dispongono in corteo per uscire, cantano un breve ringraziamento agli dei locali e pregano di nuovo Artemide, la vergine, di proteggerle dalle odiate nozze.

Segue ora un mutamento inatteso. Anche le ancelle si dispongono in corteo formando un coro secondario, e dichiarano la loro fede in Afrodite, che accanto a Zeus e ad Era esercita la sua potenza, e con mente accorta, col desi-

---

1 387 *εἰ τοι κρατοῦσι παῖδες Αἰγύπτου σέθεν*
νόμῳ πόλεως, φάσκοντες ἐγγύτατα γένους
εἶναι, τίς ἂν τοῖσδ' ἀντιωθῆναι θέλοι;
δεῖ τοί σ' ἐφευρεῖν, κατὰ νόμους τοὺς οἴκοθεν
ὡς οὐκ ἔχουσιν κῦρος οὐδὲν ἀμφὶ σοῦ.

2 893 *οὕτοι φοβοῦμαι δαίμονας τοὺς ἐνθάδε·*
οὐ γάρ μ' ἔθρεψαν οὐδ' ἐγήρασαν τροφῇ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

derio e le parole d'amore, consegue nobili fini. Sorte della donna è il matrimonio. Chi può sapere quale esito Zeus ha riservato alla vicenda! La sua mente è un abisso incommensurabile. Un motivo del tutto nuovo, che d'ora innanzi diverrà dominante.

Dei due drammi seguenti della trilogia non possediamo che pochi frammenti. Ma l'azione doveva certo svolgersi secondo le linee fondamentali del mito, e certe allusioni contenute nel primo ci mostrano la via che il poeta intendeva seguire.

Come l'araldo egiziano aveva minacciato, i suoi signori giungevano con forze belliche per costringere con la violenza alle nozze le Danaidi. Pelasgo aveva promesso a queste la sua protezione, con la riserva però ch'esse provassero che i loro cugini non avevano alcun diritto su di loro secondo la legge della loro terra. Con intenzione il poeta fa citare ad un certo punto al coro il costume ellenico di offrire, prima di intraprendere una guerra, i termini di un accomodamento. Anche Pelasgo quindi lo avrà fatto. Ma poiché già in precedenza l'araldo egiziano aveva dichiarato che i suoi signori non vi avrebbero acceduto, si giungeva certo ad una vera lotta, ed è probabile che il re, di cui non veniamo a sapere null'altro, vi morisse. Comunque Danao non poteva più contare sulla protezione di Argo, e si valeva allora di un espediente estremo. Alla violenza egli opponeva la scaltrezza. Per suo consiglio le fanciulle accondiscendevano allo sposalizio, ma soltanto allo scopo di assassinare, nella notte nuziale, i loro mariti.

L'esecuzione del piano doveva avvenire, probabilmente, nell'intervallo che seguiva la fine del secondo dramma. All'inizio del terzo le Danaidi comparivano di nuovo come coro e certamente esprimevano in un canto la loro soddisfazione di veder definitivamente allontanato da loro il pericolo del connubio aborrito. Con il loro atto di vendetta era però nel mito, già al tempo di Eschilo, indissolubilmente congiunto il particolare che una delle sorelle, Ipermestra, aveva risparmiato il marito per pietà e per amore. Anche Eschilo lo ha accolto nella sua opera, come egli stesso testimonia in un passo del *Prometeo* in cui, richiamandosi manifestamente alla sua precedente trilogia, ricorda ancora brevemente tutto quel mito e indugia con particolare insistenza sull'atto di Ipermestra (865 ss.). In effetti, sarebbe stato anche impensabile ch'egli rinunciasse a questo motivo, che gli offriva la miglior possibilità di illuminare l'operato delle Danaidi sotto un altro aspetto, per lui almeno ugualmente importante.

La condotta di Ipermestra le aveva attirato naturalmente i più vivaci rimproveri del padre e delle sorelle. Non era sufficiente che ella si difendesse dicendo, come vien riferito nel *Prometeo,* che preferiva esser considerata vile piuttosto che sanguinosa assassina; ma le stava a lato una potente pro-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tettrice. Ella aveva infatti obbedito, oltre che alla sua natura di donna, come noi saremmo inclini a dire, anche al comando della dea che ha « posto in petto alla donna » il desiderio d'amore. Afrodite stessa quindi compariva sulla scena: « Mia opera è quando il cielo e la terra si congiungono in un ardente amplesso, quando l'umore del cielo feconda la terra, sì ch'essa in pascoli, in campi e selve genera ciò di cui l'uomo abbisogna per vivere ». L'*eros,* il desiderio d'amore non è solo un istinto individuale dell'uomo; è una potenza cosmica primigenia che suscita ogni vita — questo pensiero, che Platone svilupperà nel *Convito,* vien qui già intuitivamente adombrato. Risparmiando il marito, anche Ipermestra ha reso omaggio alla dea dell'amore.

Ma le parole di Afrodite non ne devono soltanto giustificare l'operato: esse svelano anche, ad un tempo, l'angolo visuale dal quale dobbiamo considerare l'azione delle sorelle. I figli di Egitto avevano meritato la morte perché erano rei inosservanti di ogni diritto, e tentando d'imporre con la violenza il loro volere, provocavano essi stessi la violenza. Solo una religiosità più tarda ha attribuito alle Danaidi, agli inferi, la punizione di attingere l'acqua, vanamente, in eterno. Ma per i tempi antichi esse avevano agito in stato di necessità estrema, e da loro si esigeva soltanto un'espiazione del sangue versato. Ciò che qui importava non era però solo il comportamento delle fanciulle verso i loro inseguitori. Se si erano poste con tanta passione sulla difensiva, esse lo avevano fatto perché rifuggivano dal matrimonio in quanto tale, per l'« orrore degli uomini insito nella loro natura ». Che, certo, era un istinto naturale, un carattere essenziale di genuina femminilità, ma unilaterale e al di qua dell'etica, sullo stesso piano dell'avidità dell'uomo che s'impossessa a forza della donna. Il matrimonio è istanza morale, in quanto s'inserisce nell'ordine cosmico che esige la riproduzione del genere umano. Già dalle loro ancelle le Danaidi avevano sentito che destino della donna è il matrimonio. Ma erano state sorde al monito, e anche nell'atto di Ipermestra, ispirato a un sentimento genuinamente femminile, esse avevano scorto solo il tradimento della causa comune. Soltanto la divinità apriva loro gli occhi, e a lei esse si dovevano piegare, anche se nell'interesse della società erano costrette a sacrificare parte della loro natura. L'autodeterminazione dell'uomo trova i suoi limiti nel divino ordine cosmico, in cui è inserito.

Sin da questa prima opera affiora così il motivo che costituisce il fulcro vitale della tragedia eschilea.

L'intiera trilogia si concludeva con la disposizione che d'allora in poi, quando dopo la notte nuziale Eos destava la raggiante luce del sole, cori di ragazzi e fanciulle salutassero con un canto i nuovi sposi, per benedirne il patto d'amore. Si trattava evidentemente di una usanza praticata ad Argo o altrove, di cui s'intendeva narrare, in un *aition,* l'origine.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Vedremo in seguito come l'inserimento dell'uomo nell'ordine divino susciti in Eschilo problemi gravissimi. Ma in questo caso si attua senza difficoltà. Il poeta ne trae ispirazione per il dramma satiresco con cui conchiude la trilogia. Una delle sorelle viene sorpresa da un satiro mentre attinge acqua. Il dio Poseidone, sopraggiunto, impedisce la violenza, ma prende per sé, come ricompensa, quanto ha negato al satiro. « Tu ti dai come donna, io ti prendo come uomo. Così è stabilito » [1].

In questo modo, allo spirito del poeta, si configura la storia delle fanciulle che rifuggendo da un matrimonio imposto furono spinte a compiere un terribile eccidio. Nel dramma che ci è pervenuto però — già lo abbiamo notato — egli si pone dal punto di vista oltre che delle supplici, anche dei loro protettori. Assistiamo così ai gravi conflitti interiori che travagliano Pelasgo prima ch'egli conceda la sua protezione. Egli ci sta plasticamente dinanzi agli occhi, non come individuo, ma come consapevole e responsabile guida del suo popolo. E proprio questo popolo, o diciamo meglio con Eschilo, la *polis,* posta qui da sorte esterna dinanzi ad una scelta, arrischia la propria esistenza in una lotta che non promette alcun vantaggio materiale, solo perché si tratta di adempiere un dovere religioso, esattamente come, in Sofocle, Antigone, da individuo, sacrifica la vita al dovere. Come Antigone, anche Pelasgo ha dato la sua vita. Ma compito etico e conflitto tragico non sono qui quelli di un individuo: noi assistiamo alla tragedia della *polis.*

La sensibilità statale ateniese di quel tempo ha suggerito ad Eschilo di informare il mito ad un nuovo spirito. Anche il diritto di asilo era allora un problema statale molto vivo. Vi aveva fatto appello anche Pausania, reo di alto tradimento. Eschilo non esita ad affermarlo, ma vi pone, come abbiamo visto, importanti riserve: l'altare di Zeus non può offrire protezione a chi, col suo operato, se ne sia reso indegno. Il senso religioso si uniforma al senso etico. Ma ad un tempo si approfondisce e si amplia. Il barbaro può assegnare agli dei una limitata sfera d'azione, ma lo Zeus di Eschilo non conosce confini geografici; rispetta anche lo straniero, anche le leggi dell'Egitto. Gli stessi stati greci ritenevano allora doverosa una trattativa preliminare alla dichiarazione di guerra solo nel caso che fosse esistito il legame di convenzioni scritte. Per Eschilo invece questa è una legge non scritta di validità universale. Perché la moralità stessa che Zeus protegge non è legata ai confini di alcun popolo.

Questa è la fede che Eschilo, come profeta, comunica al suo popolo nell'immediatezza della parola e attraverso la forma in cui plasma la sua materia.

---

1 *σοὶ μὲν γαμεῖσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί* (fr. 13).

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

In tutta la trilogia le Danaidi sostenevano il peso dell'azione. Nel primo e nel terzo dramma costituivano indubbiamente il coro. E nel secondo? A giudicare dalle citazioni degli antichi, in origine la trilogia aveva il titolo complessivo di *Danaidi,* e solo la trascrizione posteriore ha riservato questo titolo — inopportunamente — all'ultimo dramma, chiamando, nel primo, le medesime ragazze *Supplici.* Il secondo dramma ebbe il nome di *Egizi.* È tuttavia impossibile che gli Egizi vi abbiano costituito il coro, dato che il piano dell'assassinio non poteva venir progettato in loro presenza. Se non vogliamo pensare, quindi, che il titolo sia stato attribuito al dramma in mancanza di uno migliore, potremmo immaginare che, come alla fine del primo dramma, anche qui apparisse un coro secondario formato dai figli di Egitto. E supponendo poi che si fossero avviati con le fanciulle verso le nozze cantando un lieto inno nuziale, potremmo immaginare una scena carica di tragica ironia e di grande effetto. Ben inteso, questo non è che un gioco della nostra fantasia. Sembra invece sicuro che, come nel primo e nel terzo dramma, anche nel secondo le cinquanta Danaidi costituissero il coro. In tutti e tre i drammi esse si trovano infatti al centro dell'azione, di un'azione unitaria, articolata in tre atti.

Questa è la forma più antica di tragedia, che ci è accessibile solo nella trilogia presente.

E del resto, vi si riscontrano caratteri nettamente arcaici. La scenografia mostra una predilezione per il colore, propria dell'arte arcaica. Solo qui, come nel ditirambo, il coro è costituito da cinquanta persone. In nessun altro dramma di Eschilo esso domina, come qui, l'intiera azione. Vi si fa ancora un impiego molto limitato del secondo attore. Le trattative con Pelasgo non vengono condotte da Danao, ma dello stesso coro, e le brevi notizie che il padre fornisce alle figlie non sono proporzionate all'ampiezza di questa scena, ma fungono semplicemente da collegamenti. In seguito all'assalto degli Egizi, fra questi e il coro delle fanciulle si sviluppa un canto alterno che non ha più riscontro nei drammi successivi. Anche la composizione « epirrematica » delle trattative, per cui alle strofe cantate dal coro il re risponde per cinque volte con lo stesso numero di versi, ha un tono un poco schematico, arcaico. E la scena in cui gli Egizi, dalla pelle scura, si gettano sulle fanciulle « come ragni neri », « come serpenti bipedi », emettendo grida barbariche che per i Greci avevano probabilmente qualcosa di comico, è in realtà costruita in modo che un breve confine separa il sublime dal burlesco.

Talvolta ha risonanza arcaica anche il pensiero espresso nella trilogia. La leggenda dell'amore di Zeus per Io e della prodigiosa nascita di Epafo, che nel *Prometeo* Eschilo avvolge nei veli del mistero, vien qui proposta con l'ingenuo realismo del mito; e le fanciulle non cessano di invocare Zeus

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

come capostipite della loro famiglia, che non può negare protezione ai suoi discendenti. Nel tempo stesso però in tutto il dramma si va esprimendo una nuova fede, che attribuisce anche nuovo significato ai fatti. Zeus non aiuta soltanto i suoi: è il rifugio di tutti i deboli che di fronte all'ingiustizia e alla violenza ne invocano la protezione; è il signore dei signori che in ogni luogo, fra i barbari come fra i Greci, esige l'equità e fa giustizia. È il regolatore assoluto del divino ordine cosmico, che non solo protegge e vincola gli uomini, ma assegna anche agli dei il loro ambito d'azione. Artemide, vergine che nessun uomo ha violato, occupa nel cosmo il suo posto allo stesso modo della dea dell'amore; a patto però che entrambe non pongano unilateralmente le loro esigenze; e l'equilibrio è stabilito da una onnipotenza divina che sta dietro e al disopra di esse. Questa è la fede personale di cui Eschilo fa professione già nelle *Supplici* e alla quale informa l'interpretazione del destino delle Danaidi. Egli è tuttavia ancora tanto legato alla tradizione antica, da proporre la leggenda di Io in una forma che a lui stesso, in seguito, apparirà inadeguata. Lo rileveremo occupandoci del *Prometeo*.

Secondo una notizia dei grammatici, recentemente scoperta in un papiro, con la sua tetralogia delle Danaidi Eschilo aveva vinto il primo premio. Dobbiamo desumerne ch'essa non sia stata rappresentata prima del 484, anno in cui Eschilo conseguì la sua prima vittoria. Grave perplessità suscita invece un'altra informazione, discutibile anche per la forma in cui è stata tramandata, secondo la quale alla medesima rappresentazione avrebbe partecipato anche Sofocle, ottenendovi il secondo premio. Si sarebbe così costretti a spostare l'opera di Eschilo agli anni fra il 470 e il 460. Ma a sfavore di tale collocazione depone il carattere arcaico delle *Supplici,* che abbiamo appena illustrato e che ha portato quasi tutti gli studiosi moderni alla convinzione che questo sia il più antico dramma di Eschilo a noi pervenuto. Sarebbe pensabile solo che il poeta avesse già composto la tetralogia negli anni fra il 480 e il 470, ma che poi altri temi che lo attiravano di più — come i Persiani! — o motivi esterni, come il lungo viaggio in Sicilia, con le nuove impressioni che in lui aveva suscitato, gli avessero impedito di curarne subito la rappresentazione.

I Persiani

Già le *Supplici* sono il prodotto di uno spirito pienamente consapevole di sé, che crea, da artista, una nuova forma; e la crea perché ne ha bisogno per rappresentare, nella festa statale, la storia sacra così come, da profeta e ispirandosi alla sua stessa concezione religiosa, l'ha vista nel suo vero contenuto e la vuol presentare al suo popolo. Possiamo sicuramente ritenere che

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

questo fosse l'alto concetto che Eschilo già aveva della sua missione quando, dopo il 490, cominciò a scrivere. Venne poi il gran tempo in cui anch'egli ebbe parte attiva alla storia sacra del suo tempo, sacra non solo per il fuoco del divino entusiasmo e dell'abnegazione di sé che ardeva in lui come in ciascuno dei suoi concittadini, ma appunto per l'epifania di quell'ordine cosmico divino che egli aveva già scoperto e proclamato. Quando, poco dopo, Atene si costruì un sacrario glorioso, Polignoto raffigurò le antiche vittorie sui barbari, su Troia e sulle Amazzoni, e la battaglia di Maratona come una successione unitaria di grandi gesta patrie. Anche il poeta tragico sentiva così, ed era ovvio che l'esperienza del presente colpisse il suo spirito creativo e lo sollecitasse all'espressione con maggior forza e immediatezza della tradizione dei fatti remoti di cui, fino allora, aveva avvertito la consonanza con i suoi sentimenti profondi. Quali esperienze interiori deve avere avuto il poeta nei lunghi mesi del pericolo, della lotta e della vittoria, quali pensieri e quali sentimenti devono averlo colpito, quali immagini essere in lui affiorate.

Come soldato, aveva anzitutto da compiere dei doveri immediati verso la patria; non poteva pensare alla creazione artistica. Così un altro lo prevenne. Nel 476 Temistocle stesso, curò l'allestimento del coro tragico e Frinico, che aveva ormai superato da tempo l'età dell'obbligo militare, rappresentò una trilogia tragica cui apparteneva anche, come è molto presumibile, il suo dramma ispirato a Salamina, le *Fenicie*. L'opera non iniziava, tradizionalmente, con l'ingresso del coro, ma, secondo una tecnica più recente anche se ormai frequentemente usata, con il prologo di un attore. Un eunuco faceva preparare a Susa dei seggi per la riunione del consiglio di stato, convocato per ricevere la notizia della sciagura, appena giunta dalla Grecia. Sul seguito, purtroppo, non siamo informati e in particolare ignoriamo quale funzione il consiglio dovesse assolvere nel dramma. Appare tuttavia evidente che per un'azione vera e propria non rimaneva adito. Il poeta voleva descrivere l'impressione che la catastrofe aveva suscitato in Persia, e in tal caso la notizia della sconfitta non doveva ripercuotersi in primo luogo sull'animo dei consiglieri di stato, convocati per prendere provvedimenti, ma sul coro, le donne dei Fenici di cui la flotta di Serse era principalmente composta. Esse erano giunte alla lontana capitale per aver notizie sulla sorte dei loro cari, forse per festeggiarne la vittoria e il ritorno, e invece erano costrette a sentir parlare di sconfitta e di morte. Dolore e lamento soltanto debbono aver suonato nel dialogo e nei canti del coro. Era ancora il tono lagrimoso su cui, vent'anni prima, il poeta aveva accordato la sua tragedia della caduta di Mileto.

Ma non era questo il tono che risuonava nell'aspro animo virile del guerriero Eschilo. Quattr'anni dopo egli offrì dunque al suo popolo una tragedia,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ispirata a Salamina, di tutt'altra impronta. Sulla scena, nel 472 — corego era questa volta il giovane Pericle — egli portò i *Persiani*. Precedevano il *Fineo* e il *Glauco Potnieo*. Seguiva poi il dramma satiresco del *Prometeo che accende il fuoco* (Προμηθεὺς πυρκαεύς). Se queste opere fossero in qualche modo intimamente congiunte, non ci è dato sapere. Comunque il poeta non si sentì, conferendo forma artistica alla sua profonda esperienza, di frazionarla in tre tragedie, o di costringerla in un complesso trilogico. I *Persiani* sono infatti concepiti come un'unità conchiusa e dovevano contrapporsi alle *Fenicie* di Frinico. Come Frinico, Eschilo trasferì la scena a Susa, e sin dal primo verso — come rilevarono anche gli antichi — egli sollecitava il confronto con il predecessore richiamandone le parole. Era consapevole d'essere in grado di concepire e di rappresentare questo grande evento del suo popolo con ben altro spirito.

In Eschilo non sono le donne piangenti che costituiscono il coro, ma i « fedeli » stessi, il consiglio di stato cui Serse, alla partenza, ha affidato il governo del paese. Spinto da un senso di responsabilità e dalla preoccupazione, il consiglio si riunisce. Da troppo tempo ormai nessun messo porta notizie dell'esercito. E grandi cose sono in gioco. Susa ed Ecbatana, il gran Nilo fecondo, la sacra Menfi, Tebe antica e Babilonia ricca d'oro, tutti hanno inviato le loro schiere, guidate dai migliori del paese, re sudditi del gran re, Amistra e Artaferne e Megabate e... una folla di nomi stranieri ci colpisce l'orecchio; ci rendiamo conto che un mondo intero è in armi contro l'Ellade, che il destino di un mondo intero è ora in gioco.

Già l'esercito distruttore di città ha superato il Bosforo, confine fra i mondi, e gli è in testa il signore dell'Asia, il sovrano simile agli dei, con lo sguardo acceso del drago avido di sangue. Nessuno resisterà al Persiano. Poiché « distruttore » egli si chiama — così il Greco, nella sua lingua, interpreta il nome — ed è. Gli dei stessi gli hanno assegnato il compito di combattere e di distruggere. Perfino il mare non è più un limite per lui: ha imparato a guardare con occhio sicuro il cupo pelago sconvolto dalle tempeste.

Ma il popolo persiano non ha varcato in tal modo i naturali limiti dell'uomo, imposti dalla divinità? Il mutamento di tono — e della melodia — è repentino. « All'astuto inganno della divinità, quale mortale potrebbe sfuggire? Amico e lusinghiero, l'accecamento attira l'uomo nella rete da cui non si può evadere. Ecco perché, oscuramente avvolto, il mio cuore è straziato dalla paura che possano risuonare per noi lamenti anziché canti di vittoria ». S'accentua ora fortemente un tono prima solo accennato. « Lontani sono gli uomini, e a casa si strugge e si lamenta sul solitario giaciglio la sposa, gemono e si lamentano i vecchi genitori ».

L'atmosfera cupa in cui, dall'iniziale fiducia nella vittoria, siamo stati

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

trasferiti, si addensa rapidamente. Giunge la regina madre, salutata dal consiglio di stato con barbarica sommissione. Anche il suo cuore è dilaniato dall'affanno, perché un grave sogno l'ha intimorita:

> M'è parso di vedere due donne dalle belle vesti,
> l'una avvolta in abito persiano,
> l'altra dorico. Entrambe mi si accostarono,
> superiori in altezza alle donne d'oggi,
> d'irreprensibile bellezza, sorelle appartenenti ad un ceppo.
> All'una era stata assegnata per patria, dal destino,
> l'Ellade, all'altra la terra barbarica.
> Fra le due sorge, così mi pare in sogno,
> una contesa, e il mio figlio, che se n'avvede,
> le trattiene, le calma, le aggioga al carro,
> pone sulla loro nuca i finimenti.
> E l'una se ne pavoneggia fiera,
> si lascia volentieri domare la bocca dal freno;
> l'altra recalcitra, e con mano violenta strappa
> il carro, lo trascina via con forza,
> libera dal freno. Il giogo si spezza.
> Cade il mio figlio. Pietoso gli si accosta il padre,
> Dario. Come lo scorge,
> si lacera Serse la veste sul petto.

E quando, il mattino seguente, ella vuol sacrificare agli dei per stornare la sciagura, vede che un'aquila, sull'altare, si lascia dilaniare il capo da un astore, senza opporre difesa.

Il coro non è nello stato d'animo più adatto per prestare valido conforto; sa soltanto consigliarla di condurre a termine il sacrificio, perché gli dei volgano tutto al bene; offra doni agli estinti, e in particolare invochi l'aiuto del marito morto.

Ma già i foschi presentimenti ricevono conferma. Giunge un messo e « alle città dell'Asia intera e della terra persiana » egli annuncia in un verso gravido di sciagura: « Perduto è tutto l'esercito dei Persiani ». Fra le grida di disperazione del coro, egli lascia cadere i nomi di Atene e di Salamina. Poi la regina, cui lo spavento aveva in un primo tempo paralizzato la lingua, si fa animo e desidera sapere di più. La prima parola del messo è rivolta alla madre: « Serse vive e vede la luce del sole! ». Ma Artembare e Dadache e... ancora una successione di nomi stranieri, tutti costoro, e con loro gli innumeri senza nome, giacciono sul fondo del mare. Grande era la superiorità di forze dei Persiani, eppure « un demone distrusse il nostro esercito, riempiendo i piatti della bilancia con fortuna di peso disuguale ». Segue ora il resoconto della battaglia. L'accortezza ellenica, ateniese, aveva simulato propositi di fuga. Ciecamente Serse era caduto nell'inganno e aveva ordinato di circondare i

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Greci. Ubbidienti i suoi uomini s'erano posti all'opera, ma nessun Greco aveva tentato la fuga notturna, e all'albeggiare era risuonato, per il terrore dei barbari, in luogo dell'invocazione impaurita dei fuggiaschi il grido di guerra e l'incitamento scambievole di uomini liberi e consci della propria forza:

> Avanti ora, figli dell'Ellade!
> Liberate la patria! Liberate
> i figli, le donne, la sede dei vostri dei,
> le tombe degli avi! Per tutto questo ora combattiamo [1].

Una nave ellenica già ne sperona una dei Fenici e nonostante la strenua difesa, il gran numero di navi e l'angustia dello spazio risultano fatali ai Persiani. Ben presto non si vede più il mare, coperto com'è dai relitti delle navi e dai cadaveri. Perché la sventura sia piena, su di una piccola isola vicina la più scelta schiera dei Persiani, che vi era appostata, vien distrutta fino all'ultimo uomo. Serse stesso si allontana precipitosamente, a fuga pazza. Ma nuovi spaventi attendono i superstiti sulla via del ritorno: la fame, la sete, il trace inverno anticipato. Pochi soltanto rivedranno la patria. « Troppo duramente un demone di sventura ha stretto nella morsa dei suoi artigli il popolo persiano », si lamenta il coro, e la regina soggiunge: « Il mio sogno si è terribilmente avverato ».

Mentre ella si allontana per implorare grazia dagli dei, superi ed inferi, almeno per il futuro, come il coro le ha consigliato, quest'ultimo intona un canto lamentoso; ma nel lamento s'insinua ora un amaro rimprovero.

> Serse condusse, ahimé,
> Serse distrusse, ahimé,
> Serse con mente accecata
> e le navi del mare compirono [2].

Il consiglio di stato è angustiato anche al pensiero delle conseguenze per il regno. È prevedibile che in tutta l'Asia ci si rifiuterà di pagare i tributi e ci si solleverà contro il dominio persiano. Certo, l'isola di Aiace, circondata dal mare, tiene serrato nei suoi campi insanguinati il destino del regno del mondo.

La regina ritorna, deposto ogni sfarzo provocatore di Nemesi, vestita di abiti funebri. Seguendo il consiglio del coro, avrebbe dovuto offrire doni e

---

[1] 402 *ὦ παῖδες Ἑλλήνων ἴτε*
ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δέ
παῖδας γυναῖκας θεῶν τε πατρῴων ἕδη,
θήκας τε προγόνων· νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών.

[2] 550 *Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,*
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως
βάριδές τε πόντιαι.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

preghiere ai defunti, e fra questi anche al suo sposo Dario. Ma sotto l'impressione della catastrofe il suo pensiero muta. Ella invoca soltanto lo sposo, l'unico che in questa situazione disperata possa dare un consiglio a lei e al popolo. Si accosta con i doni ad un tumulo che rappresenta sulla scena la tomba di Dario, ed esorta il coro ad evocare insieme con lei lo spirito del morto. In un canto che ricorda talvolta formule ben note, lasciando però adito qua e là a parole barbariche, i vecchi invocano i defunti e supplicano Dario, il signore dei signori, il padre benigno, perché si mostri e porti salvezza. Verso la chiusa i movimenti si fanno più violenti, i vecchi si battono il petto, raspano il suolo — improvvisamente appare Dario, in abito regale, con i crocei calzari e la tiara sul capo. Solo per poco tempo gli è dato di vedere la luce. Perciò i suoi fedeli debbono dire brevemente che cosa li ha indotti a turbare il suo riposo. Per il terrore questi sono invece incapaci di parlare o di levare lo sguardo verso di lui. Ed egli apprende la sventura dalla regina. « Più presto di quanto pensavo si è adempiuta l'antica profezia. Proprio mio figlio si è reso colpevole della rovina, perché ha osato porre in catene, come uno schiavo, il sacro Ellesponto e, uomo mortale, ha creduto di poter costringere Poseidone con la violenza. Pazzia era questa, ed egli ha così portato sulla Persia più dolore di quanto essa ne abbia patito sotto tutti i re precedenti ». « E quale il tuo consiglio per l'avvenire? ». « Non tornate mai più nell'Ellade, per numerosi che siate! Perché il paese stesso protegge coloro che lo abitano e uccide con la fame una potenza attaccante troppo ingente. Anche l'esercito di terra, che è ancora in Beozia, a punizione per aver depredato e arso il tempio degli dei, sarà colpito dalla medesima sorte della flotta.

> Sì, Zeus veglia lassù, severo correttore
> della mente superba, e chiede ragione.
> Quindi con parola accorta e severa
> riducete alla ragione lui che difetta di senno!
> Cessi dal superbo impeto della stoltezza.

Una breve esortazione alla moglie perché procuri una veste adeguata al figlio, che non tornerà nella sua porpora regale, ma negli stracci del fuggitivo, una parola di commiato ai suoi fedeli, e poi lo spirito sparisce, così com'era venuto.

La regina lascia ora la scena per non tornarvi più. Il coro si abbandona a nostalgici ricordi dei tempi belli e gloriosi del passato, quando Dario, simile agli dei, pieno di forza ma consapevole dei suoi limiti, custodiva e ingrandiva il regno. Entra poi in scena Serse, così come il padre lo aveva preannunciato, solo, in una veste lacera, reggendo in mano, unico simbolo della passata grandezza, l'arma dei Persiani, l'arco. « Me infelice! » è la sua prima parola. Ora che vede i rappresentanti del suo popolo si rende conto anche della sua colpa,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e il coro non gli risparmia nulla. « Sì, il paese piange la sua gioventù, uccisa da Serse. Il fiore del popolo è distrutto ». Egli chiede della sorte dei singoli principi. E ancora udiamo una successione di nomi stranieri. Le formule delle risposte variano sempre, eppure da tutte risuona la stessa parola: « Morto, morto! ». Gradualmente il compianto per le singole persone confluisce in una generale trenodia rituale, ma con un'accentuazione barbarica caratteristica. In un rigido canto alterno e in gesti patetici, picchiandosi il petto e strappandosi la barba, il re e i consiglieri esprimono il loro dolore; infine abbandonano la scena disponendosi in un corteo funebre.

I *Persiani* rappresentano la tragedia eschilea che l'estetica moderna è più impotente a decifrare. « È una rappresentazione celebrativa di tono patriottico, ma non una tragedia ». Dov'è l'eroe tragico, dove la « tragica » assurdità e contraddittorietà degli eventi? Soltanto la comparsa di Dario, ci dicono, conferisce tensione tragica alle scene patetiche, ma il suo personaggio esorbita dall'azione vera e propria. Peso ancora maggiore ha poi la seguente asserzione, proveniente da tutt'altra parte, e dalla più qualificata: « È degno di particolare considerazione che, nel 472, Eschilo potesse costruire una tragedia priva di unità d'azione ».

In effetti, il poeta ha suddiviso sistematicamente il suo dramma in tre atti, che ha collegato esternamente, in consapevole trascuratezza della tecnica, solo con nessi tenui. Tutti e tre gli atti scaturiscono però dal medesimo clima spirituale, da cui traggono la stessa vibrante tensione che li pervade interamente; e proprio la sua rigorosa articolazione conferisce organicità all'opera d'arte, perfettamente unitaria nella sua atmosfera e nel suo contenuto di pensiero.

Nella sua struttura l'opera tradisce qualche arcaismo formale. In essa è ancora chiaramente ravvisabile l'embrione da cui si è sviluppata la tragedia, il resoconto di un messo e l'impressione che suscita in chi lo ascolta.

Non si tratta di una narrazione epica che ripeta diffusamente il corso degli eventi, e neppure di una rappresentazione storica che sottolinei, in una visione obiettiva, i fatti decisivi; si tratta invece della descrizione di un testimone oculare, che ha anche intimamente vissuto quegli avvenimenti, e li riferisce a persone che la sciagura colpisce da vicino; oltre che a un coro, anche — e questo è il gran progresso rispetto a Tespi — ad un individuo, alla madre, il cui cuore ne è più profondamente ferito.

Le descrizione non ha però lo scopo di riferire esclusivamente i fatti, nella prospettiva solo del messo e di chi lo ascolta, ma è presentata come parte di un tutto. Il messo non riferisce uniformemente, accentua determinati elementi. La maggiore potenza materiale dei Persiani, la superiorità spirituale

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dei Greci, il facile inganno a spese del despota accecato dal potere, l'esaltazione e lo spaventoso ritorno alla realtà del suo esercito servilmente obbediente, il cosciente slancio della virile arditezza ellenica, l'inutile difesa e la fuga disordinata dei barbari con il loro sovrano in testa e, continuamente ripetuta, la nota di fondo: « Era la volontà degli dei »: ecco gli elementi che vuole inculcare, non l'anonimo messo nel coro, ma il poeta negli spettatori della tragedia.

La relazione dei fatti non apre il dramma come in Frinico, ma ne costituisce il vertice, al quale noi veniamo gradualmente condotti dalle scene introduttive, che col canto e col dialogo preparano alla catastrofe il nostro animo e la nostra mente. Per grande che sia la potenza del popolo persiano, per invincibile ch'esso appaia all'occhio umano, il coro non riesce a liberarsi dall'angoscioso timore che proprio in questa grandezza si celino dei pericoli e che gli dei abbiano disposto diversamente. Nel sogno della regina, nei presagi tratti dai sacrifici la volontà divina si rende sempre più manifesta, il presentimento si muta in certezza, il tremore si gonfia nell'angoscia, così che finiamo con l'accogliere il racconto dei fatti quasi come un'attesa conferma.

Alla parabola ascendente segue quella discendente, nell'atto finale. L'effetto che il poeta intendeva ottenere non è più interamente accessibile a noi lettori moderni. Manca la musica e non ci è dato così di rivivere appieno il clima religioso del lamento funebre. Con evidenza concreta appare tuttavia anche a noi il fatale mutamento voluto dagli dei, presagito all'inizio e narrato poi dal messo, quando vediamo il signore del mondo nelle vesti lacere del fuggitivo e udiamo i lamenti suoi e del consiglio. I lamenti non valgono solo per i singoli caduti. Come al principio, come nel resoconto del messo, ancora una volta colpisce il nostro orecchio un gran numero di nomi barbarici; ma a stento li percepiamo; ci appare chiaro che qui si narra il tramonto di un regno e che il tremore iniziale, poi il resoconto, ed ora il lamento riguardano l'intiero mondo asiatico. In modo significativo, subito all'inizio il coro ha parlato della vocazione di potenza dei Persiani, il « popolo dei distruttori », in modo significativo questo nome si ripete per tutta l'opera. Solo alla fine ne conosciamo appieno il motivo. Per il poeta (pensiero analogo è riscontrabile nel suo contemporaneo Eraclito) il nome è un segno misterioso, che racchiude un doppio senso. Al principio i « Persiani » ci appaiono come distruttori del popolo straniero; alla fine essi sono il popolo che distrugge se stesso.

Conclusione, inizio e centro del dramma sono concepiti, con arte consapevole, in relazione reciproca. La struttura è unitaria, e unitaria è l'atmosfera. Ma questi sono ancora elementi esteriori. Prima che, nel finale, si compia la parabola discendente, segue immediatamente al resoconto del messo la scena in cui la tragedia raggiunge il suo vero culmine. È la scena in cui si evoca

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

l'ombra di Dario, certo paragonabile, per l'orrore che incute, alle scene delle streghe del *Macbeth* (anche se Eschilo, per il suo pubblico, può rinunciare agli occhi di salamandra e ai denti di lupo), ma infinitamente più profonda nel suo contenuto e significato religioso. Non v'è qui l'ambizione dell'individuo che vuol conoscere il futuro; v'è invece un popolo precipitato dalla sua altezza, che nella più profonda angustia cerca consiglio e salvezza. E non rispondono streghe maligne, che attirano gli uomini su falsi sentieri; ma lo spirito trasfigurato del buon sovrano, simbolo per il popolo della passata grandezza e dell'accortezza politica, indica benignamente l'unica via di salvezza. Parla anche del futuro, ma l'essenziale non sta in questo; egli illumina sua moglie e i suoi fedeli sul senso degli eventi, sulle cause ultime della catastrofe, e li esorta a non continuare più per una falsa via.

Hybris condusse Serse alla rovina. *Hybris* fu sperare d'imporre la propria volontà al sacro Ellesponto, allo stesso dio Poseidone. E *hybris* fu tutta la sua attività, intesa ad acquistargli il dominio del mondo intero. Infatti, come già il sogno ha mostrato alla moglie di Dario, l'Asia può tollerare il sovrano, ma l'Ellade, per la sua stessa natura, non lo potrà mai. La spedizione contro l'Ellade doveva fallire; perché era contraria alla natura delle cose, che il divino ordine cosmico esigeva, e per questo Zeus, custode di quell'ordine, era intervenuto e aveva precipitato così in basso chi aspirava a salire troppo in alto. Non era una colpa morale quella di cui Serse s'era gravato. Era però disconoscimento della natura umana, e implicava necessariamente la « punizione ». La tragicità di Serse è l'esser stato trascinato, dall'immensa eredità paterna, su di una via di cui era troppo naturale, per il suo impeto giovanile, varcare i confini precisi. Nasce così un grave problema. Eschilo (lo vedremo) si domandava come potessero gli dei, a danno dell'uomo, dare incremento alla causa che ne doveva provocare la rovina. Non è allora il dio stesso, che con « inganno astuto » precipita Serse nella sventura? Non è un accecamento inevitabile, voluto dagli dei, che lo fa agire? « Questo egli ha osato, ha incatenato il Bosforo? », chiede Dario alla moglie. Ella risponde: « Sì, e quando se lo è proposto, un demone lo ha aiutato ». « Ohimé, venne un gran demone, così da farlo uscire di senno », conferma il vecchio [1]. Ma che egli non voglia con questo esentare il figlio dalla sua responsabilità, risulta evidente quando commenta amaramente l'operato di Serse con l'antico proverbio: « Se uno è sollecito delle cose sue, anche la divinità lo aiuta » [2]. Egli conosce antichi vaticini, che presagivano sciagura al popolo persiano. Ma era stata la giovanile

---

[1] 724 *ὧδ' ἔχει· γνώμης δέ πού τις δαιμόνων συνήψατο.*
—φεῦ, μέγας τις ἦλθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς.

[2] 742 *ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς συνάπτεται.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

baldanza di Serse ad accelerarne l'attuazione. Eschilo avverte l'imperscrutabilità dell'esistenza anche nell'agire umano, ma il problema del libero arbitrio ancora non lo tormenta. Ciò che aveva indotto Serse a precipitarsi così ciecamente nella rovina era stata la sua insipienza, anche se in questo accecamento noi avvertiamo l'azione di un demone. Anche in tal caso l'uomo non diviene uno strumento privo di libertà nelle mani di potenze superiori. Egli agisce di volontà propria, la divinità si limita ad aiutarlo. Così esige la consapevolezza di sé dell'uomo greco. Ma egli sa anche che l'uomo non esiste come essere isolato.

Le Danaidi avevano dovuto sperimentare che l'autodeterminazione dell'uomo ha i suoi limiti nel divino ordine cosmico in cui si trova situato. Nei *Persiani* la tragicità è accentuata dal fatto che all'atteggiamento negativo, di avversione al matrimonio, delle Danaidi, si sostituisce quello positivo del superamento dei limiti umani, che porta con sé la rovina. Anche Serse deve « imparare dal dolore ». Vedremo in seguito come questo pensiero divenga il motivo centrale della tragedia eschilea.

La tragedia di Serse ha coinvolto quella di tutto il suo popolo. Serse è il despota che scende in campo « con molte mani e molte navi » (83), quindi incarnando in sé il popolo intero. Ma la visione del mondo di Eschilo non consente che tutto un popolo, senza un motivo interiore, debba soffrire per gli errori di un solo. Potrà avere poca importanza che la madre voglia diminuire la colpa del figlio attribuendola ai suoi consiglieri (753); Dario però rende esplicitamente responsabile, non Serse personalmente, ma tutto l'esercito, della profanazione dei templi divini, e accusa l'esercito della *hybris* che condurrà alla sconfitta di Platea (813). Nel popolo persiano si ripete, come in un cerchio concentrico, il tragico destino individuale di Serse. Il popolo dei « distruttori » è portato, per la natura stessa che gli dei gli hanno dato, alla guerra e alla conquista; ma anche per il popolo esistono dei limiti, che non gli è lecito varcare senza distruggere se stesso.

Questo è ciò che la voce dell'al-di-là, non più tramite i sogni e i presagi, ma direttamente, indica come significato degli eventi. E questo soprattutto interessa il poeta. Ecco perché la scena di Dario non « esorbita dall'azione vera e propria », ma è l'anima del tutto, è ciò che conferisce significato e vita all'azione esteriore e determina l'intiera struttura del dramma, che emana così da un centro unitario.

Solo il suo valore interpretativo fa sì che il resoconto di una battaglia divenga una tragedia. Non l'assurdità degli eventi, ma il loro significato, ha fatto di Eschilo un poeta tragico. Già prima egli vi credeva, e nell'esperienza di Salamina lo trovò confermato.

Quando egli compose la sua tragedia, s'era spenta ormai l'eco del lieto

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

peana di gloria in onore degli dei. Anche la sua opera intendeva esaltare la divinità e il suo governo, ma in una forma tutta particolare. Se pensiamo all'Atena *Promacos* dell'Acropoli, può apparirci sorprendente che Eschilo l'abbia nominata in questa tragedia in un sol verso. E come? « Gli dei salvano la città della dea Pallade »[1]. Non v'è implicito del disprezzo per l'ardita vergine? No certamente; ma qui Eschilo non intende ringraziare la divinità che, per un suo interesse personale, interviene a favore della terra cui è legata, bensì suo padre Zeus, signore e ordinatore di tutte le cose, che in quanto tale coopera alla vittoria della giusta causa. La sua figura domina il dramma intiero.

Zeus non porta aiuto con un miracolo, che infrangerebbe l'ordine cosmico, ma con la giustizia ad esso immanente, di cui egli è sostegno. Perciò col ringraziamento per la divinità, col senso religioso s'accorda perfettamente il sentimento patrio, la fiera consapevolezza della propria forza.

I Greci non erano ciechi nazionalisti, ed Eschilo sa rappresentare con genuina partecipazione anche il dolore del nemico. Per scrivere la sua tragedia non s'è limitato a informarsi sulla storia dei Persiani e sul loro paese, ma ha anche cercato di immedesimarsi nella loro natura. Egli sa capire anche il loro imperialismo, il loro amore per la casa del sovrano. Penetra, umanamente, in loro. I consiglieri invocano il re morto come un padre, chiamandolo « caro Dario ». Alla regina madre Eschilo ha riservato una parte così importante perché in effetti questa godeva presso i Persiani, per sacra tradizione, di particolare venerazione; per lui ella è tuttavia anzitutto la madre amorosa, che trema e s'affligge per il figlio e femminilmente ne cura le vesti. Con tutto ciò il poeta che combatté a Salamina avverte molto più fortemente di Omero il contrasto fra il popolo ellenico e quello orientale, e dal punto di vista umano spiega la vittoria fondandola sull'ardore con cui i Greci avevano impegnato, da uomini liberi, ogni energia per la difesa dei loro beni più sacri, risultando così vittoriosi sulle masse raccogliticce dei barbari.

La regina vede in sogno l'Ellade nella tipica severa veste dorica, e senza invidia il poeta rileva che « la lancia dorica » ha fecondato il suolo di Platea con il sangue persiano (817). Per lo più egli parla di Elleni in genere; ma sovente parla anche di Ioni, anzitutto perché parte dal punto di vista dei Persiani che usavano questo nome, come tutto l'Oriente, per designare l'intero popolo ellenico, ma con una risonanza particolare, tuttavia, agli orecchi greci. Già Solone aveva infatti chiamato con fierezza la sua Atene « la più antica città ionica », e quando, dopo Salamina, suonò l'ora della liberazione per i Greci dell'Asia Minore, il sentimento dell'affinità d'origine contribuì in note-

---

1 347 *θεοὶ πόλιν σώζουσι Παλλάδος θεᾶς.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vole misura a spingere verso Atene gli Ioni di quella regione e a porre Atene a capo di una potente lega marittima, pari a quella di Sparta. Nel canto in cui il coro persiano rammenta con rimpianto i gloriosi tempi di Dario, si enumerano tutte le città greche ch'erano allora soggette alla Persia. « Ed ora son tutte libere »! saranno stati fieri di pensare gli Ateniesi. Nella lotta contro i loro vecchi oppressori gli Ioni delle isole e dell'Asia Minore si erano poi rivelati i più decisi alleati di Atene. Dovevano quindi partecipare della sua gloria. Con tanta maggior vivezza risalta però lo splendore di Atene stessa, « ricca di fama » (474), che è stata meta dell'assalto, e teatro della lotta decisiva, e vera vincitrice. Immediatamente prima che giunga la notizia della sciagura il poeta introduce un dialogo in cui la regina chiede al coro informazioni su Atene, che suo figlio vuole conquistare, e apprende così la ragione di questo desiderio: « Tutta l'Ellade diverrebbe allora soggetta al re ».

— Chi è il loro pastore, chi comanda il loro esercito?
— Nessuno li chiama servi, nessuno suoi soggetti.
— E come poterono sostenere allora l'assalto dei nemici?
— In modo tale che il grande e bell'esercito di Dario ne fu distrutto [1].

Al messo la regina domanda:

— Esiste ancora la città degli Ateniesi, non è distrutta?
— Se sono in vita degli uomini, il suo vallo è intatto [2].

Nello stesso resoconto della battaglia si parla generalmente degli Elleni e solo una volta si nomina Atene. Ma perfino i bambini in Grecia sapevano chi aveva escogitato l'astuzia che aveva portato al successo, e anche Sparta aveva festeggiato Temistocle come salvatore. Che fosse merito dell'Ateniese Aristide se la più scelta schiera dei Persiani era stata distrutta sull'isola di Psittalia, era pure noto a tutti, e che l'Ateniese Aminia aveva speronato la prima nave, era cosa risaputa, almeno nella sua città. A noi pare sorprendente che, mentre vengono nominati moltissimi barbari, di neppure un Greco si faccia il nome. Ma in ciò si esprime la sensibilità autentica della grande democrazia ateniese, che dominava pure i discorsi pronunciati nelle commemorazioni dei caduti. Anche in questi casi infatti non veniva mai fatto il nome neppure del generale. La solennità doveva celebrare l'*ἀρετή*, l'eroismo di tutto il popolo, da cui anche l'apporto individuale traeva origine. Anche il resoconto della battaglia mira, infine, all'esaltazione di Atene.

---

[1] 241 *τίς δὲ ποιμάνωρ ἔπεστι κἀπιδεσπόζει στρατῷ;*
— οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ' ὑπήκοοι.
— πῶς ἂν οὖν μένοιεν ἄνδρας πολεμίους ἐπήλυδας;
— ὥστε Δαρείου πολύν τε καὶ καλὸν φθεῖραι στρατόν.

[2] 348 *ἔτ' ἄρ' Ἀθηνῶν ἔστ' ἀπόρθητος πόλις;*
— ἀνδρῶν γὰρ ὄντων ἕρκος ἔστιν ἀσφαλές.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

E che attinenza ha tutto questo con la natura della tragedia? Vi è attinente né più né meno dell'esclamazione « In polvere tutti i nemici del Brandeburgo! », con cui il prussiano Kleist, in questo del tutto affine agli Ateniesi, sente di dover concludere il suo dramma. Eschilo compone la sua tragedia per una solennità religiosa e statale. Sensibilità religiosa e statale sono per lui e per il suo popolo tutt'uno. Egli non ha mirato a ispirare pietà e terrore. Ma dall'atmosfera di questo dramma è nata la descrizione con cui Erodoto diffonde la fama di Atene e dell'Ellade fra i posteri. E al tempo in cui la rovina di Atene incombeva ormai imminente, Aristofane, che fu poeta comico, ma anche correttore del suo popolo, esaltò proprio quest'opera per il suo valore patrio:

> Mi presentai a voi allora con i Persiani e destai nel popolo
> il desiderio di vincere sempre in lotta, arditamente,
> il nemico, celebrando la più alta delle imprese,

fa dire a Eschilo, e gli fa pure ricevere la conferma:

> Sì, fui ben lieto quando udii lode così splendida dal morto Dario
> e quando poi il coro batté le palme e alto risuonò il suo lamento.

Eppure la tragedia non è una rappresentazione celebrativa generata dall'attimo. L'esperienza di Salamina acquistava infatti la sua piena significazione solo dal suo contenuto eterno, dal manifestarsi della giustizia divina, che aveva abbattuto anche i più potenti fra i mortali, conducendoli alla conoscenza attraverso il dolore. È questo certo il motivo più profondo che ha indotto il poeta a rappresentare gli eventi dal punto di vista dei vinti. Ma anche al vincitore tale visione poteva giovare, poteva svelargli le radici ultime della sua forza e dei suoi successi; anche a lui si rivolgeva il monito a *σωφρονεῖν*, a riflettere e a meditare su se stesso, che Eschilo fa suonare così efficacemente sulle labbra del trasfigurato Dario. Forse il poeta che aveva tanto a fondo penetrato l'anima del suo popolo aveva profeticamente presagito il tempo — e sarebbe giunto dopo pochi decenni — in cui anche nel suo popolo *hybris* giovanile doveva trapassare ogni limite e trascinare il regno alla rovina?

I *Persiani* sono l'unica tragedia in cui Eschilo interpreta per il suo popolo la storia sacra del presente. Anche dopo Salamina Atene visse momenti gloriosi; ma non più così sacri. Ben presto poi ogni grande avvenimento venne trascinato nel vortice delle polemiche personali e delle lotte politiche. Può darsi allora che il poeta si sia lasciato guidare dalla giusta sensazione che non sarebbe stato più possibile conservare il distacco che la sua arte esigeva; distacco che nei *Persiani* era già implicito nella grandiosità dell'evento, superiore ad ogni contestazione, e che il poeta aveva potuto accentuare ancora

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

trasferendo la scena in un luogo remoto e quasi leggendario. Anche nell'*Orestea* lo commuovono esperienze del presente, ma egli le mostra solo nello specchio dei tempi eroici. Gli autori tragici successivi hanno seguito il suo esempio. Se Euripide vuole rendere viva alla coscienza degli Ateniesi la più grande esperienza del suo tempo, l'ideale pericleo di democrazia, questa diviene in lui una creazione del tempo eroico, e l'uomo ideale, degno di ogni fiducia, che guida le sorti del popolo, si chiama Teseo.

Prometeo

Il singolarissimo valore di Salamina fu avvertito anche nella colonia di confine occidentale, ove i Greci si trovavano a sostenere la stessa lotta contro i barbari, contro Cartaginesi ed Etruschi. Ierone di Siracusa, come il suo fratello e predecessore Gelone, guidava la lotta e in un'ode del 470, composta in onore di Ierone, Pindaro accosta le vittorie di Imera e di Cuma a quelle di Salamina e di Platea. È presumibile quindi che, invitando Eschilo a rappresentare ancora i *Persiani* a Siracusa, il sovrano pensasse in primo luogo alla esaltazione delle proprie imprese; ma il poeta ateniese poteva ben sentirsi fieramente consapevole di adempiere ad una missione panellenica e prevedere per la sua opera, nonostante il suo carattere tipicamente attico, un sicuro successo anche su suolo straniero.

Assecondando un desiderio di Ierone, Eschilo si diede perfino a scrivere una tragedia siciliana. Per la consacrazione della città di Etna, recentemente fondata, per la quale anche Pindaro aveva inviato un carme celebrativo, Eschilo compose un'opera drammatica che aveva per tema la storia sacra dei Siciliani e terminava formulando voti augurali per la nuova città. Ignoriamo purtroppo se il poeta attico poté conservarvi inalterate le forme della città nativa. Testimonianze posteriori definiscono l'opera esplicitamente come una tragedia e i frammenti a noi pervenuti sono in dialetto attico.

Quanto ad Eschilo, il suo viaggio verso il lontano Occidente e il soggiorno a Siracusa, oltre che procurargli un ampliamento d'orizzonte, debbono anche essergli stati occasione di una forte esperienza interiore. Soldato qual era, il poeta ebbe certo comprensione per una monarchia militare, che con rigida risolutezza teneva a freno le popolazioni indigene e proteggeva gli Elleni dai barbari, e anche il suo spirito di democratico avvezzo alla libertà ateniese dovette certo riconoscere che sul suolo insicuro della colonia di confine erano opportune una diversa costituzione e le misure spesso violente del governatore.

Grazie alla sollecitudine di Ierone, a Siracusa era dominante un'intensa

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vita spirituale, e con particolare interesse il poeta tragico deve aver riguardato le rappresentazioni drammatiche che v'erano in uso, così dissimili dalle sue. I Siciliani sono stati celebri in ogni tempo per il loro talento mimico, e proprio in quell'epoca Epicarmo aveva nobilitato la farsa popolaresca trasformandola in una specie di commedia, a carattere decisamente profano, che rinunciava all'effetto musicale, per portare invece sulla scena, ora in un dialogo vivace, ora in una narrazione distesa, scene desunte dalla vita reale, contraffazioni di miti e anche discussioni su temi vari, dando vita a personaggi tipici fissi, come quello del contadino o del parassita.

Del paesaggio, nulla impressionò il poeta più della fornace dell'Etna, con la sua cima coperta di neve e le imponenti masse di lava che avevano devastato, poco tempo prima, in un'eruzione, i campi di quella feconda regione. Ma al di là dello spettacolo naturale l'occhio di Eschilo, come quello di Pindaro, scorgeva qualcosa di molto più potente ancora. Sotto l'Etna, infatti, giaceva in ceppi Tifone, il gigante dalle cento teste che da solo s'era opposto a tutti gli dei, e che pure era stato piegato dalla superiorità di Zeus. Ora egli espiava il suo delitto sotto il peso del monte e solo di tanto in tanto sfogava il suo astio impotente eruttando lava e fuoco (v. sopra p. 20). Zeus, il potente signore dell'Olimpo, che abbatte col suo fulmine anche il più forte ribelle, Zeus, guida dei destini umani, che favorisce la vittoria della giusta causa in occidente come in oriente: ecco l'impressione più viva che il poeta trasse dalla terra lontana.

È credibile, perciò, che sotto il sole della Sicilia maturassero e acquistassero forma artistica idee che da tempo Eschilo nutriva.

Alla comunità dei cittadini il poeta e profeta non si stancava di parlare del potente governo di Zeus. Ma Zeus era davvero la figura senza macchia cui gli uomini potevano riguardare con reverenza incondizionata e dedizione fiduciosa? Anche sul suo conto la tradizione narrava episodi che urtavano la sensibilità morale. Ed Eschilo non arrivava ancora al punto dello ionio Senofane, che già non si era peritato di relegare tutti questi racconti nel regno delle fiabe poetiche, sia pure a rischio di compromettere la concretezza di questo dio personale.

Ai *Persiani* Eschilo aveva annesso un dramma comico in cui anch'egli aveva sviluppato un motivo di solito ricorrente nel dramma satiresco: la reazione di questi istintivi spiriti naturali di fronte ad una nuova scoperta o conquista della civiltà. Prometeo faceva splendere per la prima volta dinanzi agli occhi dei Satiri stupiti il fuoco che aveva portato dal cielo; tanto era il loro entusiasmo, che volevano abbracciarlo e baciarlo e, reggendo per la prima volta delle fiaccole accese, eseguivano una danza di gioia. La fantasia del poeta era stata qui sollecitata dalla comicità della scena. Ma la figura di Prometeo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

era ormai affiorata in lui, e non doveva più abbandonarlo. La sorte del Titano, il suo rapporto con Zeus, ponevano problemi gravi e difficili, in cui il poeta non poteva non impegnarsi come pensatore e come artista.

Prometeo, o *Promethos,* come si diceva un tempo nell'Attica, porta il nome genuinamente greco di « Previdente ». Ma proprio l'inconsueta trasparenza del termine per questo dio sicuramente antico, desta il sospetto che si tratti soltanto di un soprannome o di una corruzione del nome originario, che avrebbe finito con l'esserne soppiantato. E per comprendere la natura di Prometeo, dobbiamo partire dalla considerazione che per i Greci di tutti i tempi egli apparteneva ai Titani, ossia agli dei preellenici che, come i loro fedeli, avevano dovuto piegarsi al sopraggiungere dei nuovi. Come Cronos, il re degli dei Titani, Prometeo continuava quindi ad essere venerato solo in luoghi isolati. Ne possiamo riscontrare il culto soltanto ad Atene, dove Prometeo era il protettore dei vasai, ma anche di altri artigiani dell'argilla, e dei fabbri. Questi lo veneravano come l'iniziatore del loro mestiere e naturalmente gli attribuirono meriti anche maggiori. Come lo scultore Dedalo era capace di conferire il movimento alle sue figure, così Prometeo non s'era limitato a foggiare delle immagini inanimate, ma alla sua opera egli aveva dato vita, aveva creato la prima donna.

Fuori della città, davanti al quartiere dei vasai, Prometeo aveva a Colono un suo recinto sacro e nell'Accademia vicina gli era dedicato un altare, il punto di partenza delle gare con le fiaccole, che si organizzavano per la sua festa, le Prometie. Su di un alto piedistallo si vedeva, ancora in epoca posteriore, un rilievo raffigurante Prometeo accanto ad Efesto, ma il primo aveva un aspetto più anziano e ragguardevole. Si riflette in ciò lo sviluppo storico. Certamente, infatti, Efesto è solo più tardi immigrato dall'Asia, soppiantando il dio più antico e sostituendo anche le sue Efestie alle Prometie. Cosa possibile, perché era affine a Prometeo e, come lui, un dio dell'artigianato. E come Efesto, anche Prometeo deve aver posseduto il fuoco, necessario all'artigiano per il suo mestiere.

Ma non solo all'artigiano. Per l'uomo primitivo il fuoco è il bene più prezioso e ha perciò sempre sollecitato la fantasia dei popoli più diversi. Era indispensabile per la vita come il cibo e la bevanda, ma era tanto più faticoso da ottenere e quasi ancora più difficile da conservare sotto una custodia protettiva. Era evidente invece che nel cielo esisteva in grande quantità, dato che il dio dei fulmini lo spargeva con mano tanto prodiga. Come spiegarlo? Nei tempi più antichi deve essere nata presso gli Indogermani l'idea che il fuoco appartenesse in realtà soltanto agli dei e che gli uomini dapprincipio non lo avessero posseduto. Presso gli Indiani erano stati, in tempi primordiali, i saggi *Bhrgus* che, con le loro stesse forze o con aiuto altrui, ave-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vano portato agli uomini il fuoco divino. Presso i Greci il dio Prometeo ruba agli dei il fuoco e lo porta agli uomini, cui il dio celeste lo voleva negare. È un'idea in sé sconcertante. Comprensibile però, se rammentiamo che questo dio ladro si trovava in una naturale antitesi con Zeus e i suoi dei olimpii, e che secondo la fede della popolazione indigena egli aveva il fuoco in suo possesso e lo aveva dato ai suoi uomini.

In questa prospettiva si spiega la singolare duplicità della parte che Prometeo sostiene nella mitologia greca, come dio che si schiera a lato degli uomini contro il dio supremo. Già per Esiodo la sua figura è perfettamente delineata. Prometeo, il previdente, cui egli pone a fianco, di sua invenzione, il fratello Epimeteo, « colui che riflette dopo », è l'accorto Titanide dalla « colorata mente » (a quanto pare Esiodo è a conoscenza di qualche episodio dimenticato, che aveva procurato a Prometeo questo soprannome), che non solo ha rubato il fuoco, ma è proprio l'amico degli uomini. Egli poté quindi inserire la figura di Prometeo anche in un'antica leggenda che narrava come un tempo gli uomini, trattando con gli dei, li avessero tratti in inganno, facendo risultare loro spettante, nei sacrifici, la parte di minor pregio. Esiodo faceva sostenere anche qui a Prometeo la parte dell'accorto consigliere degli uomini. La sua sensibilità però non tollerava più un vero inganno a spese di Zeus. Questi si avvedeva dell'astuzia di Prometeo, ma aveva le sue buone ragioni per negare agli uomini il fuoco (notiamo quale problema affaticasse il poeta teologico); quando Prometeo rubava il fuoco, ci appare così comprensibile che Zeus lo punisse facendolo languire eternamente in ceppi, mentre gli uomini conservavano sì il fuoco, ma in compenso — così il misogino Esiodo trasformava la leggenda secondo la quale Prometeo aveva creato la prima donna per la delizia dell'umanità — ricevevano la donna, inviata loro da Zeus; sordo agli ammonimenti del fratello, Epimeteo l'accoglieva, « e quando l'ebbe, conobbe la sventura ».

La storia fu posteriormente ampliata. Dapprima la punizione di Prometeo fu ancora inasprita, perché si riferì a lui la condanna ad avere il fegato roso da un'aquila, che era stata inflitta, originariamente, al lussurioso Tizio. Venne poi un'epoca più mite, che esigeva la grazia per il Titano, da parte di Zeus, così come la conciliazione alla fine dell'Iliade, ed Eschilo lesse nella *Teogonia* di Esiodo la storia di Prometeo già variata in questo senso. Per un pensatore come lui, ciò non bastava ad eliminare il problema. La soluzione che Esiodo ne aveva dato era sostenuta da concetti antropomorfi ancora molto ingenui. E il dio che, quanto meno, aveva punito così atrocemente il benefattore disinteressato dell'umanità, poteva essere il sostegno della giustizia, al quale gli uomini dovevano rivolgersi in preghiera come ad un padre benevolo?

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Mai come in questo caso il poeta deve aver avvertito l'esigenza intima d'interpretare il contenuto della tradizione. Come egli si sia affaticato intorno al problema, ci è rivelato dalla trilogia del Prometeo, che è stata probabilmente rappresentata subito dopo il suo viaggio in Sicilia.

L'inizio del dramma a noi pervenuto, e che gli antichi filologi hanno intitolato *Il Prometeo incatenato* (Προμηθεὺς δεσμώτης), ci trasporta in un luogo squallido e desolato, al margine settentrionale della terra. Mentre le *Supplici* e i *Persiani* cominciavano, tradizionalmente, con l'ingresso del coro, qui troviamo una scena introduttiva, come nelle *Fenicie* di Frinico, ma in forma dialogica, a struttura drammatica. *Cratos* e *Bia,* che in Esiodo sono i figli di Stige, i rappresentanti primordiali della forza e della potenza fisica, ed ora sono i servi del nuovo sovrano Zeus, trascinano Prometeo, perché Efesto, per ordine di suo padre, lo serri in catene infrangibili su di un roccione elevato. L'aspetto esteriore di questi carnefici è spaventoso, e il loro cuore insensibile, in perfetta antitesi con il dio Efesto, che prova il più vivo orrore per l'incarico ricevuto, e maledice la sua arte che a ciò lo condanna. Egli sente profonda compassione per il dio a lui affine ed amico, e perché esegua l'ordine, è necessario che i due rozzi accompagnatori lo stimolino ripetutamente, ricordandogli l'ira di Zeus.

Anche noi soffriamo insieme con il dio che dinanzi ai nostri occhi viene inchiodato alle sue catene e ci ribelliamo contro il dio supremo che gli ha inflitto una pena così atroce. Tuttavia nel dialogo s'insinua anche un'altra nota, che non ci deve sfuggire. Se *Cratos* è contento della punizione che ha colpito il nemico degli dei, se insulta l'inerme chiamandolo mascalzone, delinquente, sofista, ciò naturalmente ci ripugna. Ma anche Efesto non può contestare che Prometeo ha rubato a lui stesso il suo attributo, il fuoco, e anche se, criticando amaramente Zeus, egli dice a Prometeo:

> Questo è il compenso per la tua filantropia,

non manca però d'aggiungere:

> Perché tu, come dio, senza esitare dinanzi all'ira divina,
> hai dato onori agli uomini più di quanto il giusto consenta [1].

Ma proprio queste parole dovevano destare nello spettatore ateniese idee molto precise. Infatti gli « onori », *τιμαί*, secondo la terminologia fissa ancora valida al tempo di Eschilo, sono i diritti onorifici statali, e il verso trasferiva involontariamente ogni Ateniese in una situazione che gli era familiare fin

---

1 28 *τοιαῦτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου·*
θεὸς θεῶν γὰρ οὐχ ὑποπτήσσων χόλον
βροτοῖσι τιμὰς ὤπασας πέρα δίκης.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dal tempo della scuola, dalla lettura della *Teogonia* di Esiodo. Dopo dura lotta, gli Olimpii avevano ottenuto la vittoria sui Titani e « dopo esser stati in contrasto violento con i Titani a proposito degli onori, tutti, per consiglio di Gea, spinsero Zeus a divenire re e signore su di loro, ed egli distribuì ad essi gli onori ». Anche per la valutazione del conflitto era fornito così subito un punto di vista ben determinato, uno sfondo politico. Dopo un sovvertimento politico nel regno degli dei, Zeus aveva assunto il governo con l'approvazione del partito vincente, e aveva dato una nuova organizzazione al regno, delimitando nettamente gli onori dei singoli dei; ne sentiremo parlare ancora nel nostro dramma. Ad Efesto era stato assegnato il fuoco. E se Prometeo lo ha rubato per procurarlo agli uomini, ciò porta in effetti, come anche Efesto è costretto a riconoscere, ad una frattura dell'ordine giuridico appena costituito, e in tal caso un intervento rappresenta per il sovrano, il custode eletto di quest'ordine, un ovvio dovere. Eschilo riesce perfino a renderci psicologicamente comprensibile la durezza della punizione, fondandola sull'insicurezza politica della situazione:

> Chiunque è duro, che regga da poco lo scettro[1].

Ma non ci rendiamo colpevoli contro la poesia, avvalendoci qui, per capirla, di concetti e di idee politico-giuridici? Forse, per i moderni critici. Ma con la sensibilità artistica di Eschilo è del tutto conciliabile l'uso, qui nel prologo come in tutto il dramma, di simili termini, e così pure l'immagine di uno stato recentemente organizzato, come egli ce la propone, da cui trarre per di più l'interpretazione della storia sacra. Dal punto di vista psicologico, lo intenderemo proprio riferendoci al tempo in cui il poeta aveva avuto modo di osservare per l'appunto il governo autoritario del monarca siciliano, in possesso di un trono insicuro.

Con tutto ciò Eschilo rimane un artista, ed è significativo che questo sfondo, avvertito razionalmente, in un primo tempo non colpisca il nostro animo, preso dallo spettacolo del sofferente in catene.

Prometeo rimane isolato, nella sua solitudine, che già di per sé era un tormento per i socievoli Greci, con i suoi dolori fisici e spirituali. Intorno a lui soltanto l'etere, il vento e i fiumi, la gran madre terra e il sorridente gioco delle innumerevoli onde marine. Ma egli ha bisogno di parlare, sia pure rivolgendosi a questi elementi. Ora con un pathos lirico e doloroso, ora con parola tranquilla, spavalda e sicura di sé, egli deve far lamento sul destino che per tanto tempo — tutto egli prevede con esattezza — dovrà sopportare; deve

---

1 35 ἁπας δὲ τραχύς, ὁστις ἂν νέον κρατῇ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

accusare il nuovo signore dei beati, che lo ha posto in catene solo perché egli ha dato onori ai mortali.

D'improvviso s'arresta. I suoi sensi, acuiti dalla solitudine, avvertono l'avvicinarsi di esseri viventi. Ma non vengono maligni nemici della corte di Zeus; neppure uomini riconoscenti — il poeta li mantiene lontani da questa tragedia di dei —; sono esseri divini, a lui affini, le figlie del suo vecchio amico Oceano. La pietà le ha sospinte, la pietà che tutti i celesti — questo è il conforto ch'esse recano all'incatenato — sentono per lui, ad eccezione di quell'uno, del nuovo signore, che ora siede al timone dell'Olimpo, legato soltanto alla sua stessa legge, e che col suo forte pugno tiene soggetta la stirpe di Urano, un tempo così potente. Terribile, inesorabile è la sua ira. « Sì, lo so ch'egli è duro e tiene il diritto nel suo pugno. Eppure giungerà il tempo in cui egli avrà bisogno di me, perché io so ciò che gli può strappare lo scettro, e quando lo coglierà il colpo,

> allora piegando la mente inflessibile,
> verrà un giorno a me sollecitando
> il legame e l'amicizia che anch'io voglio [1].

Queste parole giungono sorprendenti al nostro orecchio, ma non ne afferriamo ancora appieno il significato. Esse risuonano in un canto alterno, e tutta la scena tende soltanto a generare un'atmosfera patetica. Ma il tono muta poi, di proposito, e fa seguito una tranquilla scena dialogata, che si rivolge, come la grande scena centrale delle *Supplici,* al nostro intelletto. Repentinamente il coro chiede a Prometeo, in termini chiari e precisi, perché Zeus gli abbia inflitto una punizione così dura. Ed egli risponde con un discorso lungo e diffuso. Prende avvio dalla lotta fra gli dei antichi e nuovi, in cui egli ritenne alfine cosa giusta passare dalla parte di Zeus, perché da sua madre Gea sapeva che non la forza selvaggia, ma l'accortezza avrebbe condotto alla vittoria; « e se ora il Tartaro tiene Cronos, Zeus lo deve ai miei consigli. E ne ho oggi simile compenso ». Con la domanda vera e propria tale antefatto non ha ancora alcuna attinenza; così egli riprende: « Quando poi Zeus salì sul trono, subito egli distribuì agli dei i loro onori e organizzò il suo regno; ma i poveri mortali, egli voleva distruggerli, e al loro posto creare una nuova stirpe. Nessuno, allora, all'infuori di me, gli si volle opporre; io li salvai dall'Ade, e in seguito a ciò soffro io stesso tali dolori. Ho avuto pietà dei mortali, ed ora non ne trovo io stesso e sono così orribilmente ridotto: una vista che non onora

---

1 190 *τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργήν*
εἰς ἁρθμὸν ἐμοὶ καὶ φιλότητα
σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἥξει.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

certo Zeus! ». Il racconto, fatto soltanto per accenni, presenta per noi molte zone oscure. Perché Zeus vuole distruggere gli uomini e creare una nuova stirpe? A questo punto gli Ateniesi dovevano sovvenirsi ancora di Esiodo, secondo il quale Zeus aveva distrutto il genere umano che aveva trovato, perché rifiutava di tributare agli dei gli onori ad essi dovuti. Si capisce che una simile stirpe non trovasse difensori fra gli dei. Prometeo era intervenuto a favore degli uomini e li aveva salvati dalla minacciata distruzione. In che modo? Ad una lotta, o a violenza esteriore non è neppure da pensare. Non resta che da supporre un consiglio degli dei, in cui il facondo Prometeo sia riuscito a stornare dagli uomini la punizione. Ma aveva motivo, Zeus, per questo, di procedere contro Prometeo? No, e neanche il poeta lo dice. Le Oceanidi, non hanno, evidentemente, l'impressione che si sia già parlato del motivo della punizione. E domandano di nuovo: « Sei andato più in là di questo? ». Prometeo, dapprima, risponde: « Impedii agli uomini di prevedere la loro morte; speranze, cieche speranze, seminai nel loro cuore ». Un dono benefico, una cecità che preserva dalla disperazione, e neppure agli occhi di Zeus, certo, un delitto meritevole di punizione. Ma poi sentiamo ancora:

> Inoltre, certo, diedi loro anche il fuoco [1].

Lo dice quasi di sfuggita, e quel « diedi » risuona come cosa lecita. Ma che egli a questo scopo abbia rubato il fuoco, ecco ciò che il suo avversario gli rimprovera, ecco l'unica accusa che leva contro di lui; ed è anche qui la risposta che giustifica subito pienamente, agli occhi del coro, l'operato di Zeus. « Dunque per questo Zeus ti punisce? » — « Sì, e il mio tormento finirà solo quando egli lo vorrà ».

> « Come può volerlo? Ov'è speranza? Non vedi
> che hai mancato? Come hai mancato, non è gioia
> per me dirlo, e per te è dolore: tralasciamolo!
> Pensa soltanto a come puoi liberarti dal tormento! ».
> « È facile, quando il proprio piede è lontano dal dolore,
> parlare da saggi e rimproverare
> chi è nella sventura. Tutto sapevo con esattezza.
> Volontariamente, sì, volontariamente ho mancato, non lo nego.
> Ho aiutato gli uomini, e ho procurato tormento a me stesso.
> Certo, non pensavo che mi sarei consumato qui,
> in simile pena, su questa alta roccia,
> bandito su questo monte così deserto e abbandonato » [2].

---

[1] 252 *πρὸς τοῖσδε μέντοι πῦρ ἐγώ σφιν ὤπασα.*

[2] 259 Ch. *δόξει δὲ πῶς; τίς ἐλπίς; οὐχ ὁρᾷς ὅτι*
ἥμαρτες; ὡς δ' ἥμαρτες, οὐτ' ἐμοὶ λέγειν
καθ' ἡδονὴν σοί τ' ἄλγος· ἀλλὰ ταῦτα μέν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἔκλυσιν ζήτει τινά.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

In questi versi culmina tutta la scena che, con consapevolezza d'artista, il poeta riserva alla discussione sul motivo della condanna e sulla colpa di Prometeo. L'esposizione dei fatti è soltanto quella di una delle due parti in causa, e non è fortuito che Prometeo venga chiamato sovente nel dramma il sofista. Come Demostene nel discorso della corona, egli possiede l'abilità di dire molte cose estranee alla questione, prima di toccarne il centro. Non ch'egli assuma ai nostri occhi l'aspetto dell'avvocato che perora per una cattiva causa: ciò ch'egli dice scaturisce da convinzione sentita e personale. In realtà Prometeo ha motivo di lamentarsi dell'ingratitudine di Zeus, ch'egli ha aiutato ad abbattere i Titani. E sebbene dichiari qui esplicitamente che — forse come certi uomini politici all'epoca di Eschilo — a mutar partito era stato indotto anche da considerazioni utilitaristiche, pure il suo intervento a favore degli uomini era stato suggerito da pietà disinteressata. E la pietà pure lo guidava, quand'egli aveva portato loro il fuoco. Non senza reticenza egli parla dapprima di quest'azione, che vorrebbe abbellire. Ma quando anche le fanciulle, che gli sono amiche, gliela rimproverano come una mancanza, allora la sua coscienza di sé s'impenna. Certo, ha commesso una mancanza, ma non avverte senso di colpa. Sostiene la sua azione con fierezza. Coscientemente e volontariamente ha mancato, ha violato il comandamento del signore, cui si crede pari, o superiore, per intelligenza e senso etico. Aveva previsto anche la punizione, se pure non l'attendesse così severa.

Eschilo esprime qui chiaramente il suo giudizio sulla questione di diritto inerente al conflitto. Ma per la costruzione della tragedia è ancora più importante l'atteggiamento che Prometeo stesso assume. L'azione esteriore non ha qui alcun valore. Il fine dello sviluppo interiore è già stato accennato nel canto alterno fra Prometeo e il coro: la conciliazione dei due avversari deve avvenire e avverrà. Questa scena mostra ove se ne offra la possibilità, ma rivela anche gli ostacoli che vi si oppongono. Zeus ha il diritto formale, e anzi il dovere, di punire l'infrazione dell'ordine da lui costituito. Ma anche Prometeo ha agito secondo un suo diritto interiore, poiché con la sua infrazione voleva il bene e lo ha operato. Non verrà dunque davvero il tempo in cui entrambi si comprenderanno e concilieranno? Per il momento però vi è soltanto

---

PR. *ἐλαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα*
ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τὸν κακῶς
πράσσοντ'· ἐγὼ δὲ ταῦτα πάντ' ἠπιστάμην.
ἑκὼν ἑκὼν ἥμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι·
θνητοῖς ἀρήγων αὐτὸς ηὑρόμην πόνους.
οὐ μήν τι ποιναῖς γ' ᾠόμην τοίαισί με
κατισχνανεῖσθαι πρὸς πέτραις πεδαρσίοις,
τυχόντ' ἐρήμου τοῦδ' ἀγείτονος πάγου.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

l'ira del nuovo signore contro il ribelle, e del condannato contro il suo potente giudice.

Mentre il coro sparisce per qualche tempo, probabilmente per ragioni sceniche (è presumibile che, inosservato, dovesse lasciare dietro una decorazione rocciosa il carro alato su cui era venuto), compare vicino a Prometeo lo stesso Oceano, per offrirgli i suoi uffici di intermediario nella contesa. Con l'autorità dell'uomo anziano e la benevolenza dell'amico, egli cerca di inculcare nel dio l'ammonimento che Apollo delfico rivolge agli uomini: « Conosci te stesso e i limiti che ti sono imposti! », gli consiglia di essere arrendevole ed esprime la salda fiducia che, in tal caso, Zeus gli concederà il suo perdono. Prometeo non lo vuol credere — un'ira recente non si può lenire più di una febbre alta — e rifiuta con durezza di compiere spontaneamente dei passi in questo senso, o anche soltanto di permettere che vengano compiuti, tanto bene egli conosce il destino che Zeus ha decretato contro suo fratello Atlante e perfino contro il potente Tifone. La scena deve mostrarci che una conciliazione degli avversari in questo momento è impossibile.

Solo dopo che Oceano se n'è andato, il coro delle sue figlie può dare sfogo nel canto alla sua compassione per Prometeo. Tutta l'umanità, mare e terra, perfino l'Ade, prende parte al suo dolore. Il conflitto commuove tutto il mondo.

Prometeo si riscuote da profonda meditazione. Pronuncia ancora qualche parola, breve e amara, sull'ingratitudine di Zeus; poi si sofferma su quanto egli ha fatto per gli uomini. Prima, essi vivevano alla cieca, come bestie, di giorno in giorno. Egli aveva insegnato loro a far uso dell'intelligenza e a foggiarsi consapevolmente una esistenza più alta. Costruire case e coltivare i campi, dividere il tempo, contare e scrivere, addomesticare le bestie e domare il mare, valersi della medicina, della interpretazione dei sogni e dell'arte mantica, estrarre i metalli dalle profondità della terra, sono tutte cose che egli ha inventato e insegnato agli uomini. È tendenza greca genuina ricondurre, come qui, tutti i progressi tecnici ad un unico « inventore ». La generazione seguente a quella di Eschilo era certo già consapevole che la civiltà (possiamo valerci di questa parola, anche se i Greci non possedevano ancora l'ampio concetto cui noi la colleghiamo) presuppone un lungo processo evolutivo. Ma Eschilo non vi pensa, così come non si chiede quando Prometeo può avere avuto il tempo di insegnare agli uomini tutte queste cose. Noi dobbiamo semplicemente renderci conto che il Prometeo immaginato dal poeta non è l'astuto compare presentato da Esiodo, che può ingannare e rubare; è il vero « prudente », il dio che, spirito egli stesso, attualizza lo spirito umano, aiuta l'uomo a formarsi una reale esistenza umana. La figura di Prometeo ci appare quindi gigantesca; al furto del fuoco, alla sua utilità immediata non si fa più accen-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

no. L'esaltazione del personaggio è opera di Eschilo; ancor oggi possiamo rilevare come si preoccupi di attribuire tutte a Prometeo invenzioni che egli stesso aveva ascritto anche ad altri. L'ultimo canto corale aveva esteso il conflitto a tutto il mondo, ora ne notiamo l'approfondimento interiore. Anche se non v'è accenno che Zeus sia adirato con Prometeo perché questi ha dato origine alla civiltà umana, pure avvertiamo chiaramente che di null'altro si tratta, in questo conflitto, che dell'umanità dell'uomo. Di nuovo sentiamo l'intimo diritto di Prometeo. Non dovrà esser fatto valere, di fronte al diritto di Zeus di punire la sua mancanza?

Lo spirito di un tempo del tutto nuovo, reso consapevole della civiltà umana, ci parla qui per bocca di un individuo, che lo compendia in sé e sa trovare la forma artistica adeguata ad esprimerlo. Non però l'esperienza della civiltà ha dato origine a questa tragedia. Come per Esiodo, anche per Eschilo rimane determinante il problema etico-religioso, il conflitto fra le due divinità, ricondotto alle sue cagioni ultime.

La scena ha però ancora un finale significativo. Prometeo domina tutte le arti, tutte le forze dello spirito, e su ciò si fonda la speranza del coro; egli stesso la deve distruggere:

> L'arte non può nulla contro la necessità.

V'è ora però un passaggio sorprendente:

> *Coro*: Chi dunque regge il timone della necessità?
> *Prom.*: Le tre Moire e le vendicative Erinni.
> *Coro*: Dunque costoro sono ancora più forti di Zeus?
> *Prom.*: Perciò anch'egli non sfugge al destino.
> *Coro*: Qual è dunque la sua sorte, se non di regnare sempre?
> *Prom.*: Non t'è dato saperlo: non chiedermelo! [1].

L'accorto Prometeo non possiede, dunque, armi contro Zeus. Ma anche questi non è onnipotente contro lo spirito umano e il suo protettore. Anch'egli si trova inserito entro l'ordine cosmico, e al di sopra dei due antagonisti s'eleva quindi un'istanza superiore. La soluzione del conflitto comincia dunque ad affiorare da lontano, e il poeta non la perde d'occhio, anche se per il momento farà deviare la nostra attenzione.

---

1 514 PR. *τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῷ.*
CH. *τίς οὖν ἀνάγκης ἐστὶν οἰακοστρόφος;*
PR. *Μοῖραι τρίμορφοι μνήμονές τ' Ἐρινύες.*
CH. *τούτων ἄρα Ζεὺς ἐστιν ἀσθενέστερος;*
PR. *οὔκουν ἂν ἐκφύγοι γε τὴν πεπρωμένην.*
CH. *τί γὰρ πέπρωται Ζηνὶ πλὴν ἀεὶ κρατεῖν;*
PR. *τοῦτ' οὐκέτ' ἂν πύθοιο μηδὲ λιπάρει.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Con le sue sole forze nessuno, e soprattutto nessun uomo, può porsi in lotta con Zeus. Il coro lo sente con tremore, considerando la sorte del dio che gli si è opposto, e con tremore dobbiamo anche noi assistere alla prova della debolezza umana. Una donna dalle corna di mucca si precipita sulla scena:

> Che paese è questo, che popolo? Chi vedo laggiù,
> prigioniero della roccia, colpito dalle intemperie?
> Che cosa ha commesso, per che cosa espia ora?
> Fammi sapere dove sono giunta vagando,
> infelice ch'io sono!

È Io che s'avvicina, resa demente dalla gelosa Era. Patetico per noi è il contrasto fra la sua disordinata concitazione e l'immobilità di Prometeo, inchiodato alla roccia. Eppure li unisce lo stesso destino, entrambi sono vittime degli Olimpii. Con la stessa furia demente Io abbandona poi di nuovo la scena. Ma prima si svolge, con un effetto volutamente contrastante, un dialogo pacato, in cui con un'abile distribuzione della materia, si narrano i dolori fino allora sofferti da Io, a cui Prometeo descrive diffusamente la lunga via che ancora dovrà percorrere fino a quando, nel paese del Nilo, troverà la forma primitiva e la liberazione.

Si è soliti sbrigare questa scena attribuendole carattere episodico, e in effetti non si può negare che qui Eschilo abbia fatto delle concessioni ai suoi interessi geografici e abbia esteso la descrizione dei vagabondaggi di Io più di quanto la tragedia richiedesse. A salvarci da un giudizio avventato dovrebbe però bastare la riflessione che a noi manca la possibilità di valutare la funzione drammatica della scena entro l'ambito dell'intiera trilogia. Ed anche così possiamo ancora rintracciare i legami che nell'intenzione del poeta la congiungono con l'azione e con l'intimo contenuto della trilogia.

Anzitutto esteriormente. Già prima Prometeo aveva accennato al coro che anche Zeus è minacciato da pericoli. Ma solo la pietà per la sorte della compagna di sventura induce il Titano ad essere più esplicito: da Pindaro conosciamo il racconto, tratto dal mito di Achille, che narra come un tempo Zeus e Poseidone avessero desiderato sposare Tetide, ma entrambi vi avessero poi rinunciato, udendo la profezia che Tetide avrebbe partorito un figlio destinato a divenire più grande di suo padre. Eschilo si avvale di questo motivo per fare di questa profezia un segreto noto soltanto a Prometeo, e metterlo così in possesso di un'arma contro Zeus. Naturalmente anche di fronte ad Io egli non può fare il nome di Tetide, ma può ben parlare di nozze future che condurranno Zeus alla rovina, se Prometeo non lo avvertirà; ed egli lo farà soltanto se verrà liberato dai suoi ceppi. La liberazione avverrà per opera di un discendente di Io — un altro legame congiunge quindi « l'episodio » alla

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tragedia — nella tredicesima generazione (il numero vien precisato esattamente). Si tratta di Eracle, cui il poeta accenna anche in seguito con maggior precisione, pur evitando di nominarlo.

Lo stesso Prometeo paragona il suo destino a quello di Io, che deve, come lui, sentire la mano pesante degli Olimpii. Tale parallelismo è soltanto esteriore? O vi sono intime connessioni, o forse la sorte di Io è tale da illuminarci sul significato del dolore di Prometeo? Potremo giudicarne solo più tardi. Sin d'ora ci appare però evidente una cosa.

Eschilo ci ricorda esplicitamente che ha già trattato il mito di Io nelle *Supplici*. Ci induce così egli stesso a fare dei raffronti. Là avevamo trovato il mito popolare in tutto il suo ingenuo realismo (v. sopra p. 63). Zeus ama Io, Era trasforma quest'ultima in mucca, e poiché Zeus continua i suoi rapporti amorosi con lei sotto forma di toro, Era la pone sotto la sorveglianza del gigante Argo, e dopo la morte di questi la fa tormentare da un tafano che la caccia di terra in terra fino a che, in Egitto, ella riacquista l'aspetto primitivo e partorisce Epafo, per metà toro. Qui invece, non un tafano pone in fuga Io, ma la sua demenza, che le mostra, ella stessa non sa dir come, l'immagine dell'ucciso Argo. Tutto vien quindi reso spirituale e misteriosamente oscuro. Della relazione amorosa di Zeus parla solo una volta il suo avversario Prometeo, con parola astiosa. Quanto ad Io, ella parla dapprima soltanto dei suoi sogni, che le fanno presagire l'amore di Zeus, e il resto viene di proposito velato, fino al momento in cui Zeus, semplicemente toccandola, le restituisce la forma primitiva e le regala un figlio. Eschilo vede ora la storia di Io in una luce diversa da allora. Perciò la narra di nuovo, ispirandola a quella reverenza dinanzi al mistero del divino che Erodoto così sovente manifesta. Resta per noi il tormentoso problema riguardante il motivo della sofferenza di Io. Non a caso però il poeta sottolinea che ella s'è sentita con fierezza salutare in Dodona come « celebre sposa di Zeus » e che il mar Ionico e il « passaggio di buoi », il Bosforo, annunzieranno anche ai tempi futuri il suo destino. La tragicità di Io, come quella di Cassandra, risiede nel fatto ch'ella deve pagare così a caro prezzo la sua sorte sovrumana, l'amore del dio (nel canto che segue, le fanciulle del coro indugiano su questo pensiero); ma entrambe godranno presso i posteri della gloria che Achille pagò volentieri con una morte immatura.

Una volta che ha parlato del pericolo che minaccia Zeus, Prometeo non abbandona più questo pensiero. Egli gode d'immaginare la caduta di Zeus, e la consapevolezza d'essere il solo a conoscere il segreto che può impedirla accresce la sua fierezza mutandola in spavalda minaccia. Soltanto scherno, quindi, egli riserva ad Ermes, che per incarico di Zeus vuol carpirgli il segreto e gli minaccia un incrudimento della pena. « Tutto avevo previsto », esclama.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Scagli dunque contro di me l'arma a due tagli
del fuoco, sia squarciata l'aria
dal tuono e dall'uragano di violente tempeste.
E la terra con tutte le sue radici sia scossa
nel suo fondo dal terremoto, l'onda del mare
con fragore selvaggio turbi il corso
degli astri celesti, e il mio corpo qua,
ebbene, ch'egli lo afferri e lo precipiti giù nel buio,
agli inferi, nel turbine del rigido destino
— mai però mi ucciderà!

Ciò che Zeus decide, avviene. Non sappiamo come veniva rappresentato il finale. Comunque la roccia precipitava fra tuoni e fulmini, trascinando Prometeo e le Oceanidi, aggruppate intorno a lui.

Non saranno solo parole, già s'avvicinano i fatti!
la terra trema, nel profondo si leva
un rimbombo di tuono, e guizzando dall'alto
trascorre luminoso l'infuocato raggio del fulmine.
Il turbine solleva in cerchi nembi polverosi,
e tutti i venti con rabbia furiosa
si scontrano in lotta;
cielo e mare sono congiunti in un caos.
Per me è la tempesta. Zeus l'ha scatenata
per incutermi terrore.
O santa madre, e tu etere che alto
rechi il luminoso astro dell'universo,
vedi che torto patisco?

Il *Prometeo incatenato* si chiude con questa immagine grandiosa. Abbiamo accompagnato il Titano dai suoi primi lamenti dolorosi e ribelli, all'ammissione, sia pure esente da ogni senso di colpa, d'aver errato, fino all'aspro rifiuto di ogni mediazione; e ancora dalla fiducia che gli dava, di fronte a Zeus, il possederne il segreto, fino all'esplosione della sua smisurata tracotanza, che sfida l'inasprito potere del dio supremo. Il conflitto è condotto agli estremi. Come terminerà? Dinanzi al verdetto dell'istanza ultima, la necessità, dovrà Zeus rinunciare al suo potere e soggiacere, come Prometeo, nel finale, spera? Oppure si perverrà ad un accostamento reciproco, ad una comprensione intima, come egli stesso aveva lasciato pensare all'inizio?

A lungo, secondo la minaccia di Ermes, Prometeo sarebbe dovuto giacere sotto la roccia in frantumi, e un tormento maggiore l'avrebbe poi colpito quando fosse ritornato alla luce, perché un'aquila gli avrebbe dilaniato il fegato. Le ferite, naturalmente, dovevano in qualche modo esser rese visibili agli spettatori, quando, all'inizio del dramma seguente, ricompariva la roccia con l'incatenato. La scena s'immagina ora trasferita altrove, nel Caucaso. Il

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

coro è costituito dai Titani, che fanno visita al loro consanguineo, l'unico che ancora soffre. Quanto a loro, Zeus li ha liberati dal Tartaro. Lo ha potuto fare perché il suo governo ora è più solido, e l'ha fatto perché è divenuto più maturo, più mite. Ma anche Prometeo è mutato. Un tempo la sua tracotanza s'appoggiava sulla certezza: « Mai però egli mi ucciderà! ». Ora le sue lamentele culminano nelle parole:

> Desideroso di morte attendo il termine delle mie pene,
> ma lontano dalla morte mi tiene il decreto di Zeus.

I secoli hanno spianato il terreno per l'avvicinamento. Ed ora è anche giunto il momento in cui s'adempirà ciò che Prometeo stesso aveva previsto. Giunge il tredicesimo discendente di Io, Eracle, il figlio di Zeus, diretto verso le Esperidi, le cui mele gli daranno l'immortalità. In rigoroso parallelismo con la scena di Io, anche a lui Prometeo indica con esattezza la via da seguire. In riconoscenza Eracle uccide l'aquila, e ha termine così l'aggravamento della pena. Egli è per Prometeo ancora « il figlio carissimo di un padre odiato ». Ma l'azione di Eracle è stata, quanto meno, tollerata in silenzio da Zeus. Così il ghiaccio è rotto. Come poi si sia venuti alla rappacificazione, chi abbia fatto il primo passo, se sia stato Prometeo, magari convinto dai suoi parenti graziati, a palesare il segreto che poteva salvare Zeus, oppure se Zeus spontaneamente, forse per l'intercessione di Gea, la madre di Prometeo, abbia fatto annunciare la liberazione di questi, certo non ci è dato sapere. Sicuro è però il particolare significativo (anche se non ci è dato più sapere come venisse inserito nel dramma) che un membro della cerchia divina, Chirone, sofferente per una ferita insanabile, si offrì di prendere nell'Ade il posto di Prometeo. E sicura è soprattutto la conclusione della tragedia. In che termini drammatici essa venisse tradotta, certo non sappiamo; comunque Prometeo fu liberato dalle sue catene — il che è esplicitamente testimoniato e ha dato al dramma il titolo di *Prometeo liberato* (propriamente « che viene liberato », λυόμενος) — e il poeta ha lasciato simbolicamente intendere che non si doveva trattare soltanto di un atto esteriore di grazia. In sostituzione dei ceppi in cui tanto ha languito, Prometeo si pone sul capo « il migliore dei ceppi », una ghirlanda, e anche gli uomini, per i quali egli ha mancato e sofferto, d'ora innanzi la dovranno portare celebrando le sacre funzioni. È il segno della subordinazione volontaria alla volontà di Zeus. I due avversari sono rappacificati anche interiormente.

È ancora possibile, a questo punto, una prosecuzione della trilogia? Lo si ritiene; anzi, è tuttora prevalente l'avviso che al *Prometeo liberato* facesse seguito, come terzo dramma, il *Pyrphoros*. Manca una testimonianza diretta che lo convalidi, ma ci si riferisce ad una informazione dei grammatici.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

In uno *scholion* al v. 94 leggiamo infatti che nel *Pyrphoros* Eschilo diceva che Prometeo era stato incatenato 30.000 anni. Gli stessi grammatici però, riferendosi al *Prometeo liberato* parlano, come di cosa passata, delle lotte di Eracle che là figuravano solo come profezia per l'avvenire. E anche in questo caso dobbiamo pensare che sia avvenuta un'alterazione analoga, perché in realtà Prometeo non è stato incatenato tanti anni. Con un intento artistico preciso Prometeo dice ad Io che un suo pronipote della tredicesima generazione porrà fine ai suoi dolori. Il calcolo delle generazioni, proprio all'epoca di Eschilo, era divenuto, grazie ad Ecateo, le cui opere certamente furono note al poeta, che se ne deve essere avvalso per le sue descrizioni geografiche, la base concordemente riconosciuta della cronologia storica, e ogni generazione si calcolava di quarant'anni. Eschilo vuol dunque dare l'idea precisa che fra il *Prometeo incatenato* e il *Prometeo liberato* intercorrono circa 500 anni. Dobbiamo attribuirgli la distrazione — poiché una ragione artistica è impensabile — di aver poi presupposto, nel dramma successivo, una durata della prigionia di 30.000 anni? All'uomo ellenico l'idea di eternità non è gradita, perché in lui tutto quanto sia sconfinato e inafferrabile appare come fastidioso e perturbante. Quindi Eschilo sostituisce questa parola con 30.000 anni, cifra tonda molto alta, che rimane per lui un'immagine concreta, ed è impossibile ch'egli la affianchi, nel ricordo, ai 500 anni. Nel dramma pervenutoci, nei suoi primi lamenti (94), Prometeo parla del tempo « infinito » in cui deve soffrire, ed usa il numero 10.000, che pure valeva quanto « un'eternità ». Così può darsi che, per esempio all'annuncio della punizione, venisse precisato che questa sarebbe durata 30.000 anni, e se ne ricavasse un effetto tanto più vivo, quando poi la grazia veniva concessa dopo un periodo relativamente breve. Ma che la durata effettiva della pena fosse di 30.000 anni resta così, per l'appunto, escluso.

Decisivo è il problema che prima abbiamo proposto. Con la liberazione di Prometeo il conflitto è conchiuso, esternamente come internamente. È pensabile, dal punto di vista artistico, che facesse seguito ancora un terzo dramma? Si suppone che il suo contenuto fosse la fondazione della festa ateniese di Prometeo. È molto probabile che a questa si facesse richiamo al termine del *Prometeo liberato,* ma brevemente, così come nella trilogia delle Danaidi veniva istituita la costumanza nuziale, e come sovente avveniva nelle tragedie euripidee. Ed è impossibile che dopo la conciliazione degli avversari Eschilo ne abbia invece riempito un intiero dramma.

Eschilo voleva rappresentare il più violento conflitto della storia universale. Qual era la distribuzione della materia che poteva apparirgli più ovvia? Errore — castigo — conciliazione. Come i *Sette a Tebe,* egli ha costruito anche il *Prometeo incatenato* in unità conchiusa, così che pos-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

siamo assumerne l'introduzione come inizio assoluto. Ma il lettore non prevenuto concepisce l'applicazione della pena come un seguito, e diversi particolari nel nostro dramma sarebbero più comprensibili se ve ne fosse stato un altro precedente. Il poeta non doveva davvero aver detto nulla sulle reazioni degli uomini al dono del fuoco? Nel dialogo con le Oceanidi, già l'abbiamo visto, Prometeo riferisce l'antefatto solo per accenni, tanto che certamente anche per il pubblico ateniese molte cose dovevano rimanere oscure. Oceano poi sente dire da Prometeo (330):

> T'invidio perché sei esente da rimproveri,
> mentre tutto hai diviso e osato con me [1].

Di tal collaborazione difficilmente anche gli Ateniesi avevano saputo qualcosa, prima di Eschilo. Essi erano abituati, sin da bambini, ad attenersi alla narrazione di Esiodo. Era dunque indispensabile che Eschilo illustrasse i particolari in cui se ne discostava. Infine, le Oceanidi dicono a Prometeo: « Non vedi che hai mancato? Come hai mancato, ora non ne vogliamo parlare ». Ma per il problema etico-religioso questo è il punto decisivo. Anche nelle *Supplici* abbiamo avuto modo di notare come Eschilo accenni in breve ad un problema che tratta diffusamente in altro luogo. Così qui la questione della mancanza sarà stata discussa in connessione con il furto.

Ne dobbiamo concludere che il *Pyrphoros,* ch'era sicuramente collegato con gli altri due drammi, non significava « il portatore di fiaccola », ma il « donatore del fuoco », e non costituiva l'ultimo, ma il primo dramma della trilogia. È naturalmente impossibile ricostruirne la trama. Possiamo immaginare che, dopo il consiglio degli dei in cui aveva impedito la distruzione degli uomini, Prometeo parlasse con Oceano della miserevole sorte degli uomini, gli comunicasse la sua decisione di procurar loro il fuoco e la attuasse nonostante gli ammonimenti in contrario; che poi narrasse pieno di gioia l'impressione che ciò aveva fatto sugli uomini, ma ricevesse poi l'annuncio della sua punizione. Da chi fosse costituito il coro, non è facile supporre; comunque, non da uomini. Non ci è però dato fare altro che delle congetture. Ma che un simile dramma introduttivo fosse possibile, non è contestabile.

Siamo ora giunti a un punto che ci consente di formulare il problema più grave, il problema riguardante il significato di tutta la trilogia, i motivi che hanno indotto Eschilo a dar forma a tale materia, l'idea ch'egli stesso s'era formata di questo conflitto.

Non ci sfugga però, in questa indagine, che il *Prometeo* a noi pervenuto è solo una parte della trilogia, da cui il conflitto riceve una presentazione

---

[1] 330 *ζηλῶ σ' ὀθούνεκ' ἐκτὸς αἰτίας κυρεῖς*
πάντων μετασχὼν καὶ τετολμηκὼς ἐμοί.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

volutamente unilaterale. Le parole con cui si conclude, « Vedi che torto patisco? », hanno tanta risonanza in noi, da farci facilmente dimenticare che Prometeo stesso ha ammesso di aver mancato; e volentieri siamo portati a considerare con occhio ostile il comportamento di Zeus.

Importa ancor più, poi, chiarire la differenza fra le idee religiose del Greci e le nostre. I Greci non conoscono un dio trascendente che, unico e immutabile, regni per l'eternità sul mondo governandolo. L'idea fondamentale era data per loro dal cosmo ordinato, che abbraccia tutto l'essere. Nel suo ambito « tutto è pieno di dei », che pure esistono, però, appunto entro i confini del mondo, in cui hanno una loro determinata sfera d'azione, come gli uomini e le bestie. Sono i « più forti », ma anche il « pantocratore » (παγκρατής) Zeus è, sì, il signore assoluto degli uomini e degli dei, ma non è ' onnipotente ' nel senso della fede cristiana. Anch'egli è inserito nel mondo, è legato alle sue leggi e al suo ordine eterno, legato alla *moira,* che è la legge del suo stesso essere.

E Zeus stesso non occupa il suo posto dall'eternità.

Per Eschilo era sacra la tradizione secondo la quale Zeus era succeduto, nel regno del mondo, a Urano e a Cronos. Anche nell'*Orestea* egli parla dei predecessori di Zeus (*Agam.* 167 ss.). Là egli celebra la vittoria del dio che col suo governo si riveli degno del suo imperio, e già nel Prometeo egli è certo che Zeus sia l'indiscusso signore dell'universo. Come ha piegato i Titani, così egli ha anche soffocato la gran ribellione di Tifone. Ma sarebbe stato necessariamente l'ultimo della successione? Gli orfici giudicavano altrimenti, e ravvisavano in Dioniso il perfezionatore del mondo.

Comunque, Zeus era giunto al trono con la forza. Per questo Eschilo non lo definisce re, come Esiodo, ma tiranno: e il termine, senza implicare i concetti di crudeltà e di arbitrio, indica il carattere di una signoria non ereditata, ma usurpata con la propria forza. Anche altrove, come già abbiamo visto, il poeta greco immagina gli avvenimenti del mondo degli dei in consapevole analogia con quelli umani, e proprio l'esperienza gli suggerisce di far ripetutamente rilevare che un monarca recente è costretto ad adottare misure energiche.

In questa luce dobbiamo considerare anche la punizione di Prometeo. Era doveroso da parte di Zeus procedere contro l'infrazione dell'ordine appena costituito. Tuttavia è intenzione del poeta che noi avvertiamo il genere della punizione come atroce ed ingiusto. Nelle *Eumenidi* Oreste viene assolto dalla terribile accusa di matricidio, perché giudici imparziali, consci della propria responsabilità, hanno preso in esame i motivi che hanno indotto all'azione. Nel caso di Prometeo Zeus non considera né i motivi, né i precedenti meriti, né infine il bene che con questa azione, non solo s'era voluto,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ma effettivamente s'era compiuto. La punizione — Prometeo stesso lo riconosce (265 ss.) — poteva essere giustificata, ma non lo poteva la misura in cui essa era stata applicata. Prometeo ha un intimo diritto d'insorgere contro la sentenza e colui che l'ha emanata.

E la sua sorte non è l'unica che urti la nostra sensibilità religiosa. Il fatto che Zeus avesse cacciato dal trono il proprio padre, il poeta, veramente, lo lascia in secondo piano. Ma alla innocentissima Io, nel carattere spirituale che Eschilo ha attribuito al suo mito, noi stessi concediamo il diritto di lamentarsi di Zeus. Eschilo ne ha congiunto la storia con quella di Prometeo, senza che la tradizione gli desse il minimo appiglio per farlo. Deve esservi stato indotto, quindi, da un intento artistico ben preciso, che può essere soltanto questo: egli voleva suscitare l'impressione di un tempo originario, in cui nel mondo regnavano la ferocia e la durezza, e in cui anche gli dei, anche Zeus, non agivano come noi, secondo la nostra sensibilità religiosa, ci attenderemmo. Il poeta lo può fare, proprio perché alla fine intende mostrarci il quadro opposto. Vediamo così che Zeus fa grazia a Prometeo come agli altri Titani. Non soltanto Prometeo, dunque, ha ceduto: anche Zeus s'è fatto diverso, più mite. Ulrich von Wilamowitz ha perciò ravvisato il senso profondo della trilogia in questa evoluzione degli dei, e ha ricordato le parole di Fr. Th. Vischer sulla crudeltà del Dio dell'Antico Testamento: « Allora il buon Dio stesso era ancor giovane ». A ciò si è opposto vivamente Karl Reinhardt, ed è sicuramente giusto, almeno, che non solo l'indagine storico-religiosa, ma anche ogni « idea di evoluzione » in senso moderno fosse estranea ad Eschilo. Ma quando Reinhardt dichiara: « Proprio degli dei non è l'evolversi, ma il mostrare due visi », rivela di aderire più al principio moderno per cui la contraddittorietà dell'essere costituirebbe l'essenza della tragicità, che non alla sensibilità ellenica. Che quest'ultima presupponesse una certa « evoluzione » anche nel mondo degli dei, risulta già dalla *Teogonia* di Esiodo, dove tale mutamento non ne interessa soltanto la storia esteriore. Per Esiodo Zeus è sostanzialmente diverso da Cronos e da Urano. E se in Eschilo stesso, nelle *Eumenidi,* le insaziabili dee della vendetta si sono mutate in benefiche protettrici della famiglia, ciò non significa ch'esse mostrino due « visi » simultanei, perché si tratta di due forme d'essere successive. La metamorfosi non si compie in esse per un processo organico d'evoluzione, e neppure per una « miracolosa magia », ma per la forza del *logos,* per lo spirito superiore d'Atena e la forza magica della sua parola. Nella trilogia del Prometeo il poeta stesso richiama all'azione mitigatrice del tempo (379), che infinite volte i Greci rilevano, e anche noi comprendiamo bene come il tempo, unito ai lunghi dolori, possa indurre Prometeo ad abbandonare il suo orgoglio titanico. Quanto a Zeus, si sarebbe certo portati a credere che il suo mutamento

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

interessi soltanto la sua condotta esteriore, e non la sua intima natura. Ma nel *Prometeo incatenato* appunto egli viene ripetutamente definito come « duro », e non soltanto da Prometeo. Anche se il suo rigore è in un primo tempo condizionato dalle circostanze esterne, egli punisce però con la passione del sovrano preoccupato di solidificare il proprio trono. E l'introduzione del mito di Io, in particolare, induce ad una diversa valutazione, ci consente di misurare quanto deve essere stato grave per la sensibilità etica di Eschilo giungere ad accettare certi crudeli miti della antichità. Non era ancora arrivato al punto di rigettarli come invenzioni della fantasia umana, ed aveva quindi trovato l'espediente di collocarli in un tempo in cui l'attuale ordine cosmico era ancora agli inizi, quando Zeus stesso era ancor giovane e violento.

Prometeo, già col suo aspetto, doveva dominare, agli occhi del pubblico, l'intiera trilogia. Anche nella sua natura egli ci sta dinanzi concretamente, spirito insofferente del limite, Titano irremissibilmente caparbio proprio nella sofferenza, filantropo animato dalla pietà. Ma come questi lineamenti si congiungano nell'unità del carattere, come, ad esempio, l'accorto intelletto, che suggerendogli considerazioni utilitaristiche gli aveva fatto abbandonare i suoi parenti Titani in favore del loro mortale nemico, si congiunga con la profonda misericordia che per pietà degli uomini gli fa assumere su di sé i più gravi dolori, non è cosa che interessi il poeta. Egli non ha impostato il suo dramma sul carattere, sulla vita interiore di Prometeo. Possiamo considerare Prometeo « l'eroe » della trilogia, un eroe che non si limita a patire, ma per il modo in cui si atteggia di fronte al dolore esterno spiega una suprema attività. Determinante però è il tema, il conflitto fra dei.

Mirabile in questa trilogia è che accanto a Prometeo vi sia un secondo attore che non ci sfugge un istante dalla memoria, sebbene non si veda affatto sulla scena, e lo conosciamo solo nell'immagine riflessa dei suoi satelliti, e perfino, nel dramma pervenutoci (nel *Prometeo liberato* le cose dovevano essere diverse), attraverso grossolane deformazioni. Senza Zeus non vi sarebbe la tragedia di Prometeo, non vi sarebbe Prometeo. Da che cosa fu motivata simile singolare struttura? È sufficiente a spiegarla la *forma mentis* del poeta, incline alle opposizioni antitetiche? E dobbiamo consentire alla formulazione secondo cui il tema del dramma pervenutoci rappresenterebbe il conflitto fra la potenza e lo spirito? A considerare Prometeo come rappresentante dello spirito possiamo facilmente accondiscendere. Ma a considerare Zeus come antitesi dello spirito, come non-spirito? Ci sembrerebbe troppo poco consono al carattere eschileo. Oppure il vero intento del poeta consiste nel presentarci il dissidio nell'ordine come l'origine prima di tutti i contrasti? Tuttavia il fine a cui tende tutta la trilogia è la conciliazione. Da questa dobbiamo prendere avvio, se vogliamo intendere il poeta.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Esternamente la pacificazione avviene perché Prometeo compie quel passo che alla fine del *Prometeo incatenato* aveva rifiutato nel modo più aspro: egli palesa il suo segreto, al che Zeus lo libera dai suoi ceppi. Ma in ciò non fa che esprimersi la maturazione interiore che ha condotto i due avversari ad incontrarsi su di un terreno comune. Prometeo, che aveva infranto l'ordine costituito da Zeus e odiava Zeus come suo nemico mortale perché considerava torto gravissimo la punizione subita, supera se stesso, reso consapevole dal dolore, fino al punto di riconoscere la necessità di tale ordine e di permettere egli stesso il perdurare del governo di Zeus. Quanto a Zeus, da « tiranno » che era, egli è divenuto il buon sovrano che esercita la grazia in luogo della rigida giustizia; anch'egli supera se stesso, e non soltanto abbandonando l'antico rancore. Non ci deve sfuggire che cosa significhi per lui cedere all'avvertimento di Prometeo. Nella Edipodia, che è stata composta circa nello stesso periodo di tempo, Eschilo (come vedremo meglio in seguito) rielabora l'antico mito facendo sì che Laio stesso provochi la sua sventura cedendo ai suoi caldi istinti e non prestando così orecchio all'avvertimento dell'oracolo di non generare un figlio. Diverso è il comportamento del signore del mondo. Egli vince il suo amore per Tetide e si decide alla rinuncia. « Nessuno è libero, all'infuori di Zeus », aveva dichiarato, in modo significativo, il suo sbirro *Cratos* nel prologo (50). Ma liberamente Zeus si piega dinanzi a ciò che è destinato. Anch'egli riconosce un ordine superiore e vi si adegua.

Abbiamo già rilevato come il fulcro vitale della tragedia eschilea risieda nel conflitto fra l'uomo, nel suo impulso ad autodeterminarsi, e l'ordine cosmico che gli impone dei limiti. Qui il conflitto si svolge sul piano del divino. Anche gli dei, anche Zeus si trovano inseriti in un ordine superiore cui si devono adattare. Anche Prometeo e Zeus sono personaggi tragici. E se gli uomini, in ricordo della cattività di Prometeo e della sua liberazione, debbono porsi sul capo, per ogni azione del rito sacro, la ghirlanda, « il migliore dei ceppi », ciò sta a simboleggiare ch'essi si sottomettono volontariamente al divino ordine cosmico.

È una perdita irreparabile, e non solo per gli studiosi, che della trilogia di Prometeo ci sia pervenuto soltanto questo dramma. Ma una sorprendente disposizione del destino ha voluto che proprio su tale perdita si fondasse, in gran parte, il successo che la tragedia ha avuto nei tempi moderni, e che inizia nel diciottesimo secolo. Era questa l'epoca in cui il poeta si faceva consapevole della sua forza creatrice e Shaftesbury coniava la frase: « Il poeta autentico è un altro creatore, un vero Prometeo al di sotto di Giove ». E quando poi nello *Sturm und Drang* l'individuo si sentì come un dio, il ventiquattrenne Goethe scrisse il suo Prometeo che, plasmatore di uomini, scaglia

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

contro Zeus queste parole:

> Ich habe sie geformt nach meinem Bilde,
> ein Geschlecht, das mir gleich sei,
> zu leiden, weinen, zu geniessen und zu freuen sich
> und dein nicht zu achten,
> wie ich.
>
> *Li ho formati a mia immagine,*
> *una stirpe che mi sia uguale*
> *nel soffrire, nel piangere, nel godere e nel gioire,*
> *e nel tenerti in non cale, come me.*

In quel tempo, Goethe non conosceva Eschilo per lettura diretta. Tanto più fervidamente lo aveva letto, invece, Shelley, che legò al romanticismo l'eredità illuministica. Egli fece di Prometeo l'apostolo, purificato dal dolore, dell'amore per gli uomini, e di Zeus, scostandosi consapevolmente da Eschilo, la sintesi di ogni tirannia, destinato a cadere senza lotta dal suo trono, allorché fosse sonata la sua ora, per cedere il passo all'era della libertà, della pace e del benessere. E pensiamo ai nostri contemporanei, ad uno Spitteler, in cui il superuomo Prometeo rifiuta il dono della coscienza, perché vuole tendere l'orecchio soltanto ai sussurri della sua anima; oppure ad un Peter Hille, il cui Prometeo vuole affrontare, con ferrea caparbietà, i millenni: sempre egli è il Titano ostinato, è insomma il Prometeo orgoglioso della grandiosa scena finale che ha dato origine a questo personaggio. Supponiamo che costoro, a continuazione immediata di questa scena, avessero letto il *Prometeo liberato* con la volontaria subordinazione del Titano: certo il loro modo di sentire non ne sarebbe stato mutato in nulla, ma difficilmente avrebbero ravvisato nel Prometeo il simbolo in cui esprimerlo. Goethe o Shelley certo non volevano rigettare ogni legame, ma solo la costrizione con cui l'ordine umano vuole a sé subordinare l'individuo. Ma proprio in ciò essi si distaccano dalla concezione eschilea della vita e possono contribuire a farcela individuare più nettamente.

Anche Eschilo era una personalità forte e volitiva, e deve anch'egli aver nutrito nel suo petto un poco di quell'indomabile orgoglio titanico; non avrebbe potuto mai, altrimenti, creare e plasmare con tanto amore questa figura di Prometeo. Ma in lui e nella sua generazione era vivo anche un altro sentimento: essi sapevano apprezzare il valore che per la loro vita aveva l'ordine giuridico affermato e conquistato con dura lotta. Anche per lui non doveva esser stato sempre facile piegare il proprio volere all'ordine statale, subordinare la sua opinione personale migliore alla decisione della maggioranza. Ma che ciò fosse una necessità, un dovere per l'individuo, era divenuto in lui un'intima certezza, e questo sentimento determinò anche il suo atteg-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

giamento di fronte al problema del conflitto divino. Per lui Prometeo non è semplicemente il reo che Esiodo aveva fatto di lui, per salvare l'onore di Zeus. Prometeo possiede l'intimo diritto d'aver voluto e d'aver operato il bene. Ma anche Zeus non ha soltanto un diritto formale, quando punisce l'infrazione del nuovo ordine giuridico. Anzi, il suo è un superiore diritto, in quanto tale ordine è appunto il fondamento, non solo dello stato, ma della vita sociale in genere, e quindi dell'etica e delle civiltà umane. A questo riconoscimento giunge Prometeo con la sua volontaria sottomissione.

Anche per il popolo ateniese questo sentimento dell'utilità e necessità dell'ordine legale s'affievolì ben presto. Solo al tempo di Eschilo era vivissimo, e soltanto da esso poteva scaturire questa tragedia. Solo Eschilo poteva dare questa soluzione al problema di Prometeo. Per nessun'altra tragedia del poeta avvertiamo tanto forte l'interiore necessità che ne sollecitò la creazione.

Nell'antichità non è infatti mai sorto il minimo dubbio che nella trilogia di Prometeo non si esprima il più autentico spirito eschileo. Tuttavia studiosi moderni hanno ritenuto che il dramma in nostro possesso ci sia pervenuto in una rielaborazione posteriore, o che sia addirittura opera di un altro poeta. Questo autore ignoto dovrebbe aver esercitato subito in Atene la più forte influenza, e per di più essere stato contemporaneo di Eschilo. Perché già le prime tragedie di Sofocle, e perfino il *Triptolemo,* composto probabilmente nel 478, lasciano scorgere chiaramente l'influenza della trilogia. Quanto ai particolari cui s'è dato valore per discutere l'autenticità dell'opera, non possono aver peso di fronte al carattere complessivo di essa. Lo scandalo che ha suscitato la figura di Zeus nel *Prometeo incatenato* si supera facilmente se si tien presente che si tratta di una sola parte della trilogia. Sono, sì, ravvisabili difformità tecniche e linguistico-stilistiche rispetto alle tragedie tramandate, ma si possono spiegare anche ammettendo l'origine eschilea dell'opera.

Certo la struttura del *Prometeo* è quanto mai originale; ma rivela soltanto con quanta genialità un artista veramente grande possa servirsi dello schema tradizionale. Sin dagli inizi della tragedia era consuetudine che il coro rimanesse continuativamente sulla scena e che gli attori vi si avvicinassero negli *epeisodia.* Qui tale rapporto è arditamente rovesciato: l'attore è il polo immobile, cui si accostano gli altri personaggi e anche il coro. Ne è chiaro il motivo: nel concepire la scena l'autore aveva dinanzi agli occhi l'immagine grandiosa del Titano inchiodato alla roccia. Lo spettatore non doveva perderla di vista, e quale effetto se ne otteneva! A tal fine il poeta osa perfino allontanare temporaneamente il coro dalla scena, sì da lasciare adito ad un colloquio con Oceano. Ne consegue un abbreviamento dei canti corali. Era impossibile anche che l'ingresso del coro aprisse il dramma nel modo tradizionale. Dove-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vamo vedere Prometeo mentre viene incatenato, sentirlo parlare nella sua solitudine prima che il nostro interesse venisse diviso. Singolare, ma creata da geniale intento artistico, è la scena in cui Prometeo, che non ha pronunciato parola mentre lo inchiodavano, apre il suo cuore alle potenze della natura a lui affini, ed è efficacissima l'arte con cui sentimento e intelletto giungono ad esprimersi, alternatamente, nel metro lirico e nel discorso pacato.

Solo dopo questa scena ha luogo la visita delle Oceanidi, che introduce subito, naturalmente, il canto alterno; segue quindi una parte volutamente contrastante, in cui Prometeo tiene di fronte alle fanciulle — diciamolo pure — la sua arringa difensiva. A giustificare il carattere retorico che non a torto s'è riscontrato in questo discorso, non basta, certo, ricordare che in Sicilia, dove era stato immediatamente prima di comporre quest'opera, Eschilo aveva appreso l'arte dell'avvocato, che stava sorgendo là proprio allora. È innegabile tuttavia che il suo Prometeo, il quale sollecita il dispiegarsi dell'intelletto umano in ogni sua parte, debba padroneggiare anche queste arti: Eschilo lo definisce esplicitamente il « sofista », con il che s'intendeva a quel tempo anzitutto l'avvocato. Il linguaggio di costoro aveva già allora uno stile proprio, e Prometeo doveva forse fare il suo lucido discorso di discolpa nel tono patetico di una Cassandra? Data poi la sensibilità degli antichi per l'unitarietà dello stile, anche tutti gli altri discorsi di Prometeo dovevano, involontariamente, ricevere una coloritura analoga. A Siracusa Eschilo conobbe anche i drammi di Epicarmo e il loro stile dialogico, che si discostava fortemente dal suo, superandolo nella scorrevolezza e accostandosi molto di più al linguaggio quotidiano. Anche questo può aver esercitato una sua influenza, sia pure temporanea. Resta tuttavia un singolare fenomeno che Eschilo, per cui solitamente l'elevata sfera della tragedia condizionava un superamento anche della consueta forma linguistica, proprio in questa tragedia di dei abbia rinunziato a nobilitare il discorso umano. O non possiamo forse anche proprio in ciò avvertire il suo tatto artistico?

Soprattutto non dobbiamo dimenticare che le tragedie che ci sono pervenute di Eschilo non abbracciano neppure un decimo della sua opera completa. E quanta cautela dobbiamo usare se vogliamo formarci un giudizio sul suo stile, ce lo ha insegnato il frammento della *Niobe* di recente scoperto. Vi udiamo un linguaggio che ci richiama fortemente il tono semplice del *Prometeo*.

Comunque, è del tutto escluso che quest'opera grandiosa possa provenire da un qualsiasi autore ignoto. Soltanto Eschilo poteva concepirla.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

I Sette a Tebe.

Dopo il suo ritorno dai paesi occidentali, Eschilo si volse di nuovo, dalla tragedia degli dei, alla tragedia degli uomini, e non dell'individuo isolato, che non esisteva per lui e per il suo tempo, ma dell'uomo per sua natura membro di un tutto e saldamente congiunto con gli altri. La prima società cui l'uomo appartiene indissolubilmente è quella della stirpe, con la quale ha comune il sangue, con la quale è una cosa sola. Come tale unità di sangue agisca sulla vita del singolo, come la sventura si tramandi di padre in figlio, e il nipote debba ancora soffrire della colpa dell'avo, era stato frequentemente narrato dalla tradizione. Che interpretazione bisognava darvi?

Se Jahve, con coloro che gli sono infedeli, punisce la colpa dei padri nei discendenti fino alla terza e alla quarta generazione, egli è il dio tremendo, che rimerita o punisce, dal di fuori, le creature che gli debbono ubbidienza. Ma quando l'uomo greco parla della sventura che si tramanda di padre in figlio, egli concepisce tale rapporto anzitutto dalla parte dell'uomo, come attuantesi per vie naturali. All'epoca imperiale Plutarco ha scritto un'opera « Sulla ritardata punizione degli uomini da parte della divinità ». Sin l'impostazione del tema rivela la mutata sensibilità religiosa di un'età più tarda; veramente consona allo spirito greco è invece la frase fondamentale con cui Plutarco spiega perché i figli debbano soffrire per le colpe dei padri: « Come lo stato, così anche la stirpe è qualcosa di unitario, di connesso, aderente ad una fondamentale essenza, che è una e continua a far scaturire forze determinate e un tipo comune, naturalmente coerente. Il generato non è, come un'opera d'arte compiuta, distaccato dal generante; infatti proviene da questo, non ne è opera, e quindi ha e porta in sé una parte del suo essere, che viene punita od onorata in forza di tale appartenenza ». Quando Pindaro esalta un giovane che ha vinto una gara, non può non aggiungere anche la lode per la sua famiglia; da questa infatti, dal sangue proviene nel singolo la forza per la sua azione. È una sensibilità da nobili, ma anche l'Atene democratica di Eschilo voleva essere nobile, e nutriva gli stessi sentimenti riguardo il legame di sangue del popolo. Nella solennità statale in onore dei morti, nel discorso per i caduti non si cita o si esalta d'opera del singolo, ma la virtù, la ἀρετή di tutto il popolo da cui scaturisce. Lo stesso deve valere per la colpa. Se in una stirpe figura una catena di atti violenti e di delitti, non è opera del caso o di un ferreo destino: è il carattere peculiare della stirpe stessa che sollecita gli individui a compiere sempre azioni simili, nel bene come nel male, e s'attira il compenso adeguato. Tale carattere stesso richiede però, per il senso religioso dei tempi antichi, una spiegazione, e di talune case principesche dell'antichità si narravano cose tanto atroci che, come per la

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

hybris di Serse, non si poteva non pensare all'intervento di una potenza sovrasensibile, di un demone. Da simili miti appunto s'andò poi formando l'idea di uno spirito di maledizione che imperasse sulla vita di tutta la stirpe e, dopo azioni sovrumane, la facesse cadere in rovina. Anche in questo caso, però, l'uomo, come Serse, non viene assolto, per il contributo del demone, dalla sua responsabilità. Anche nell'accecamento, *ate,* il delitto commesso rimane opera sua, ed egli deve rispondere anche delle azioni della sua stirpe. Come l'assassinio di un consanguineo viene definito addirittura suicidio, così chi soffre per l'operato degli avi espia una colpa propria.

Il mito di Edipo deve aver ricevuto la sua forma definitiva nell'ottavo secolo. Antichissime concezioni, provenienti dalla religione materna preellenica, devono aver contribuito a formare il motivo delle nozze con la madre (v. sopra p. 23). Nel mito sono poi congiunti altri due motivi: quello del re che riceve la morte dalla mano del figlio, pur avendo tentato di sopprimerlo, in seguito ad una profezia, subito dopo la nascita, e dell'eroe che salva un paese dalla sciagura e ne riceve in premio la mano della regina e il trono. Congiungendosi i due motivi nella stessa persona, poté nascerne la storia del figlio che uccide — inconsapevolmente — il padre e poi sposa la madre, resa così vedova. Tale accostamento non avvenne, naturalmente, in modo meccanico, ma per opera di un grande poeta, che in ciò sentì e mostrò come l'uomo, senza neppure saperlo e volerlo, possa essere trascinato ad un terribile destino e alla violazione più grave delle leggi di natura. Che tale violazione della natura non potesse rimanere inespiata, anche se mancava una colpa soggettiva, era cosa ovvia per la sensibilità greca. Il suicidio della sposa del proprio figlio e l'autoaccecamento del parricida divennero ben presto nel mito elementi costanti come il parricidio stesso. Il mito subì poi degli ampliamenti. La scoperta della orribile vicenda fu ritardata e dal matrimonio incestuoso si fecero nascere dei figli, che naturalmente non potevano avere una buona fine. S'era così posto il fondamento della storia riguardante la stirpe maledetta. Vi confluirono i ricordi sbiaditi di una campagna storica dei Peloponnesiaci contro la Cadmea, e si cantò così come i figli di Edipo, maledetti dall'impulsivo padre per il loro contegno irriverente, si contendessero il potere in una sciagurata lotta fraterna; come Polinice, il « litigioso », movesse, con sei alleati, da Argo contro Tebe dalle sette porte; come entrambi i fratelli cadessero nel duello e tutta la stirpe maledetta si estinguesse con loro.

Quando, nel 467, Eschilo diede forma a questa materia, gli si presentò spontanea la ripartizione in tre drammi: Laio - Edipo - I sette a Tebe (la lotta fra i fratelli). Come dramma satiresco aggiunse la *Sfinge,* sul cui contenuto si possono fare soltanto supposizioni incerte. La struttura delle due prime tragedie, perdute per noi, era data, nel complesso, dalla tradizione.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ne è dubbia invece la netta ripartizione. Possiamo ricostruire con esattezza soltanto che nel *Laio,* oltre all'esposizione di Edipo dopo la sua nascita, avveniva anche il parricidio; il quale non si compiva qui ancora, come si narrò più tardi per l'influenza della mitografia delfica, nei pressi di Delfi, ma vicino a Tebe, a Potnie. S'è conservato un particolare significativo: Edipo beve un po' del sangue dell'ucciso e lo risputa, per salvaguardarsi così, secondo un'antica credenza, dalla vendetta del sangue. Tragica ironia: il vendicatore da cui vuole proteggersi non è altri che lui stesso.

Dovevano poi seguire la scoperta del vero stato delle cose, il suicidio della moglie, l'autoaccecamento di Edipo, e ancora la vicenda del padre offeso dai figli e la maledizione scagliata contro di loro, infine la morte di Edipo e il dissidio dei figli, la fuga di Polinice ad Argo.

Il dramma che ci è pervenuto rappresenta la spaventosa conclusione della contesa fraterna. Ma fin dal principio il poeta inserisce il destino della stirpe in un più vasto contesto. Nella lotta dinastica, infatti, è implicata la città, Tebe, e il tremendo pericolo che incombe su tutto il popolo è la prima impressione che riceviamo. Il re Eteocle ha raccolto intorno a sé gli uomini validi di Tebe. In piena consapevolezza della sua responsabilità di capo dello stato, egli parla loro e li esorta a porre tutto al servizio dello stato e degli dei patrii, della terra, « che è la nostra madre, la nostra carissima nutrice;

> perché da quando, bambini, giocaste sul suolo
> che amichevolmente vi offriva, essa portò il peso di ogni assistenza
> e vi crebbe, perché nel tempo del bisogno voi,
> cittadini armati, le serbaste fede [1].

Finora dio ci ha aiutati; ma sta per scatenarsi la tempesta decisiva. Siano tutti, dunque, sulle mura; con animo sicuro, fiduciosi in dio! Anch'io ho fatto sin qui il mio dovere di comandante ».

La terribile gravità del pericolo ci appare subito dal resoconto di una spia inviata dal re: « Con solenni giuramenti i capi nemici si sono impegnati a radere al suolo la città dei Cadmei, o di bagnare la terra del loro stesso sangue. Già essi apparecchiano l'assalto, e ognuno dei sette capi s'è fatto assegnare dalla sorte una delle porte ». Chiude la scena una calda preghiera del re agli dei, perché salvino la città.

---

[1] 17 *ἦ γὰρ νέους ἕρποντας εὐμενεῖ πεδῷ*
ἅπαντα πανδοκοῦσα παιδείας ὅτλον
ἐθρέψατ' οἰκητῆρας ἀσπιδηφόρους
πιστοὺς ὅπως γένοισθε πρὸς χρέος τόδε.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

La disposizione di questo prologo ci appare più arcaica che nel *Prometeo*. Diverse persone parlano, ma non ne nasce un colloquio. Gli uomini di Tebe sono convenuti in silenzio, e in silenzio abbandonano la piazza. La spia giunge senza preavviso, e se ne va senza che il re le abbia rivolto la parola. Come su di un vaso arcaico, le figure stanno distaccate, le une accanto alle altre. Eppure, che vita interiore ne scaturisce, che intima unità sostiene l'azione! La situazione viene esposta, all'interno e all'esterno, dal punto di vista di Tebe e da quello del nemico. Vediamo una città ellenica nella decisiva lotta di difesa contro un avversario pronto a tutto, che si trasforma, automaticamente, in « barbaro ». Vediamo tutti gli uomini di Tebe; ma la sorte della città dipende, lo sentiamo, dall'unico uomo che sin dalla prima parola ha conquistato la nostra simpatia, la nostra fiducia. Mentre prega gli dei, appare per un attimo agli occhi di Eteocle la potente Erinni del padre; di solito, invece, non vediamo in lui il figlio di Edipo, ma solo il sovrano consapevole della propria responsabilità, proteso verso l'unico fine di salvare la patria. Al centro del dramma non è solo la contesa dinastica, ma la salvezza della patria e della *polis*.

Risoluti e pronti alla difesa, gli uomini hanno occupato i loro posti. Ed ecco che delle ragazze tebane in preda a violenta angoscia irrompono sulla scena, diffondendo l'atmosfera di terrore di una città su cui incombono le peggiori minacce. Ci troviamo sull'acropoli di Tebe, e da questo elevato posto di vedetta le fanciulle osservano l'avvicinarsi dell'esercito nemico — così come Danao spiava l'arrivo delle navi egiziane. Presto comincia ad udirsi lo strepito delle armi, il fragore dei carri, perfino il rimbombo dei colpi contro le mura. Dove cercare aiuto? Le fanciulle si sono rifugiate presso le statue degli dei dell'acropoli. In una ardente preghiera, esse invocano, prima singolarmente dagli dei indigeni, poi da tutti gli dei insieme, salvezza e liberazione.

Con un geniale accorgimento il poeta s'è avvalso del canto corale per far procedere l'azione e darci modo di assistere all'avanzata dei nemici. Ma più fortemente ci commuove il pathos che se ne sprigiona e che si oppone antiteticamente all'ethos virilmente aspro del prologo. Proprio per quello che nel prologo abbiamo sentito sulla ferocia dei nemici, la disperazione delle fanciulle ci diviene però pienamente comprensibile.

Ma la paura inconsulta è il peggior consiglio nei pericoli della guerra. Eteocle, di ritorno, ammonisce quindi le insopportabili donne con duro rimprovero e aspre minacce. Non ch'egli le disapprovi se supplicano gli dei. « Ma gli dei (così si dice) abbandonano la città conquistata. Certo, bisogna assicurarsi il loro appoggio. Ma le donne non devono infiacchire, con le loro grida impaurite, l'ardore bellico degli uomini ». Nuovi clamori provenienti dal campo di battaglia inducono il coro a rinnovati accessi di disperazione;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ma infine il re riesce a calmare le donne al punto che, al modo ellenico, invece di gridare dalla paura, esse si dispongono ad elevare un pacato canto di invocazione agli dei, mentre Eteocle, dopo una breve preghiera, si allontana in fretta per adempiere ai suoi doveri di comandante. Se pensiamo alla situazione della battaglia, possiamo stupirci che il re abbia trovato il tempo per ritornare dalle ragazze. Che cosa, dunque, spinse il poeta a introdurre simile scena? L'azione non vi progredisce. Anche la caratterizzazione di Eteocle non è qui l'essenziale. È invece il combattente di Maratona, che, mentre sta per descrivere il terribile pericolo di una città assalita, sente il bisogno d'indicare che cosa, in simili frangenti, possa giovare. Nel prologo e nella parodo abbiamo assistito al succedersi della fermezza virile e del sentimento femminile. Ora l'una e l'altro si urtano e, come nel commiato di Ettore da Andromaca, sentiamo dire che la guerra è affare degli uomini. Nulla è più esiziale dell'insensata paura delle donne, buona soltanto a scuotere il rigore virile e a paralizzare la volontà. Ma sbagliata è anche una devozione che tutto attende dagli dei, e induce a starsene con le mani in mano. Certo, l'esito dipende dagli dei, e proprio nell'ora del bisogno il capo dello stato non trascurerà di ingraziarseli. Ma gli dei aiutano soltanto chi si aiuta, chi mantiene lucidità di mente e sacrifica tutto per la sua causa.

> Fromm erflehet Segen euch von oben,
> aber Hilfe schafft euch tätig wirkend
> selber! .
>
> *Invocate, pii, la benedizione dall'alto,*
> *ma aiutatevi voi stessi attivamente.*

Così Goethe ammonisce il suo popolo nel 1806, in tempi difficili.

Il coro s'è raccolto per intonare un canto pacato; ma la paura non è svanita e la fantasia delle fanciulle dipinge loro la terribile sorte che le attende in caso di conquista. Sentiamo dire ancora che il nemico è alle porte, e la lotta già in corso. Potremmo attenderci ormai una descrizione della battaglia. Ma come nei *Persiani,* anche qui il poeta non si cura di darci un resoconto dei fatti esteriori. Il suo interesse è rivolto altrove. Perciò non esita a interrompere l'azione, perfino a farla retrocedere un poco. Solo ora Eteocle assegna i difensori alle sette porte. Già prima ne aveva manifestata l'intenzione, e certo deve anche averla già in parte attuata durante il canto del coro; tuttavia, senza ulteriore motivazione, egli s'incontra ancora una volta, sulla rocca, con la sua vedetta, e in un'ampia scena che costituisce il fulcro di tutta la tragedia vengono descritti diffusamente i sette duci avversari, confrontati con i sette Tebani che Eteocle ha posto loro di fronte.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Si delineano così delle personalità singole; ma il fine che il poeta si propone non è questo. Ecco che la vedetta parla del gigantesco Capaneo: « vanaglorioso, nutre pensieri che agli uomini non si convengono; che il dio lo voglia o no — egli afferma — distruggerà la città; cada pure, con il fulmine, l'ira di Zeus sulla terra: non lo ostacolerà nel suo cammino. Tuoni e fulmini sono per lui pari ai raggi meridiani del sole. Come contrassegno, reca sullo scudo un uomo nudo, portatore di fuoco; già la fiaccola fiammeggia, pronta nella sua mano. A lettere d'oro proclama che incendierà la città. Se c'è chi può affrontare simile uomo, mandaglielo incontro! Chi fronteggia il vanaglorioso e non trema? » — « Anch'egli ha fatto proprio il detto: vincita genera vincita. Ma dice bene la lingua a proposito della stoltezza. Capaneo minaccia, pronto all'azione; spregiando gli dei e schiudendo la bocca a stolto giubilo, scaglia contro Zeus, da mortale qual è, sì ch'egli lo senta, parole violente. Nutro quindi fiducia che il fulmine lo colpisca, così come merita, non come un raggio meridiano del sole. Come avversario si fa incontro a lui, tanto facile di lingua, un uomo d'ardente risolutezza, la forza di Polifonte, sicurissima difesa. Così disponga Artemide protettrice e tutti gli altri dei! ».

Lo stesso si ripete, sia pure in forme sempre diverse, per le altre coppie. Spinti da selvaggia brama bellica gli attaccanti, ricolmi di presuntuosa fiducia nelle proprie forze, dubbio vantaggio, perché ne nasce la *hybris,* il tracotante dileggio che sfida consapevolmente gli dei e se ne attira la punizione; animati da volontà decisa e da un senso di forza i difensori, esenti però da vanagloria e ben consapevoli che il bene viene dagli dei. Di questi ultimi deve essere la vittoria, se l'ordine cosmico deve conservare il suo significato. Non dobbiamo pensare agli individui, ma allo spirito di tutto l'esercito attaccante e a quello della *polis* che lotta per la sua esistenza.

Al sesto attaccante il tono muta. È Anfiarao, figura tragica già nell'epica, il veggente che, legato da un giuramento, partecipa alla spedizione contro il suo volere, a nessuno inferiore per forza, ma ad un tempo σωφρονέστατος; è questa la parola che designa, già nei *Persiani,* il sano intelletto, consapevole dei limiti umani, contrapposto alla *hybris.* Egli non reca insegna sullo scudo: « Non vuole sembrare un eroe, ma esserlo ». Sa che non vedrà più la patria, ma ancor più lo addolora di essere destinato a soccombere per una causa ch'egli stesso deve condannare. A gran voce rimprovera il litigioso Polinice: « È un agire onorevole, grato agli dei, tentar di danneggiare la città dei padri, gli dei domestici? Quale affermazione di diritto può far inaridire la fonte del latte materno? Come può prestare aiuto, la terra dei padri, a chi la osteggia? ». Eteocle può solo sentire pietà per un simile avversario, e solo perché vi è costretto gli contrappone un Tebano.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Mentre prima avevamo dinanzi a noi soltanto l'immagine di una città impegnata in un'estrema lotta difensiva, le parole di Anfiarao indirizzano il nostro sguardo sulla casa dei sovrani, sui fratelli nemici. Ed ora la vedetta parla della settima porta, e dice che davanti vi sta Polinice, assetato di vendetta contro la città dei padri, pronto a combattere, per la vita e per la morte, con il proprio fratello. Come insegna sullo scudo egli porta l'immagine di *Dike,* che guida un guerriero e gli dice: « Io conduco quest'uomo, ed egli avrà patria e focolare ». — « Oh, inviso agli dei! — esclama Eteocle — o mia lagrimevole stirpe d'Edipo, ora s'adempie la maledizione del padre. Ma non v'è tempo per i lamenti, né motivo per scorarsi. Come potrebbe *Dike* condurre in patria colui che sin da bambino l'ha avuta in spregio, come dovrebbe soccorrere colui che tutto osa per la distruzione della sua patria? ».

Il nostro atteggiamento nei confronti dei fratelli si precisa qui in modo definitivo. Intenzionalmente Eschilo elude la questione, se nella contesa per il trono Polinice fosse stato danneggiato da Eteocle e avesse diritti di sovranità da accampare. Intenzionalmente egli non fa parola del motivo che ha portato alla guerra. Che Polinice nella sua rabbia feroce voglia distruggere la patria e gli dei patrii, è quanto lo squalifica ai nostri occhi; mentre Eteocle, come difensore accanito della sua terra, gode della nostra simpatia. Sentiamo così le parole di Eteocle:

> In ciò confido, e come avversario gli oppongo
> me stesso. Chi potrebbe far di più, seguendo giustizia?
> Comandante contro comandante, fratello contro fratello,
> nemico contro nemico, io lo affronto [1].

D'un tratto ci si rivela così il terribile fine cui la lotta conduce; perfino le pavide fanciulle del coro dimenticano ora ogni preoccupazione per la propria sorte e, donne, osano ammonire l'uomo, il signore. « Assassinio autodistruttore di uomini dello stesso sangue — non v'è età che possa cancellare simile macchia ». Eteocle lo sa; sa anche che non tornerà dalla battaglia, sente la potenza della maledizione paterna; ma così deve essere, e allora: « Pur che sia presto! ». — « Non affrettare il destino! Dio può ancora volgere tutto al bene! ». — « Da tempo dio mi ha abbandonato e attende la mia morte ». E quando le donne giungono a dirgli: « La divinità onora la vittoria anche quando è stata ottenuta male », allora grida: « Non è questa una parola che il guerriero possa apprezzare! ». Egli va dove lo chiamano l'onore e il dovere.

---

1 672 *τούτοις πεποιθὼς εἶμι καὶ ξυστήσομαι*
αὐτός· τίς ἄλλος μᾶλλον ἐνδικώτερος;
ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις,
ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στήσομαι.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Angosciato per tutto questo, il coro indugia anche nel canto sulla sorte dei fratelli, timoroso che ora venga punita la disubbidienza di Laio verso Apollo, e s'adempia la maledizione di Edipo, e che con i sovrani anche la città precipiti nella rovina. Sembra però che la divinità disponga ben diversamente le cose. « Animo, fanciulle! — annuncia un messo — la città è sfuggita al giogo della schiavitù. Atterrata è la vanteria dei forti eroi. Su un mare calmo naviga ancora il nostro stato ». Questo è ciò che più importa. Certo, segue poi una cattiva notizia. Apollo ha avverato la sua profezia. Entrambi i fratelli si sono dati scambievolmente la morte. Giungono così ad un tempo gioia e dolore.

Non ne sappiamo nulla di più. Eschilo è tanto indifferente al decorso del combattimento, che di esso nel resoconto non si fa parola.

Ci appare comprensibile che le fanciulle del coro non provino vera gioia per la vittoria, che in loro non ceda neppure la preoccupazione per la sorte della città e sia prevalente il dolore per i figli della casa reale caduti. E all'avvicinarsi del corteo con le salme, ciò che commuove il cuore del coro si leva spontaneamente, invece che in un ringraziamento per la salvezza, in un inno addolorato alla potenza delle Erinni, che ha dato così terribile adempimento alla maledizione di Edipo. I fratelli hanno invocato la spada perché spartisse l'eredità. Ora la spartizione è avvenuta, e ad entrambi è toccata una ricchezza profondissima: la terra che sta sotto la loro tomba. Poi i semicori si avvicinano alle due bare. « Dove le deporremo? », concludono (1002). « Accanto al padre è il luogo più degno ».

Che sia stato Polinice a porre le fanciulle e la città nel più tremendo pericolo, è ora completamente dimenticato; ed è sparita ogni diversità fra i fratelli. Il coro li vede ora, e li piange, come un'unica cosa, come gli ultimi rappresentanti di una casa di re. In vita il sangue voleva disunirsi, in morte essi son divenuti un sol sangue; l'ostilità è terminata. La morte estingue il passato.

Ci siamo abbandonati senza riserve a questo stato d'animo. Un'aspra dissonanza ce ne distoglie. Un araldo vieta, in nome delle autorità tebane, la sepoltura di Polinice. La sua sorella Antigone, comparsa per il lamento funebre, dichiara di voler trasgredire il divieto. I *probuli* ne accolgono l'intenzione senza opporvi, stranamente, una sola parola, e una metà del coro si pone addirittura dalla parte di Antigone. Termina così il dramma. Conosciamo bene il motivo, da Sofocle; ma che Eschilo lo abbia accennato qui, senza preparazione, alla fine del dramma, e non lo abbia poi sviluppato, è cosa poco credibile. Tutto, prima, culminava nella comune sepoltura dei due fratelli; proporre poi qui, in un sol verso (1049), una questione di diritto, contraddice la costante tendenza di Eschilo. Anche dal punto di vista tecnico

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e stilistico questa chiusa appare quanto mai sconcertante, e da tempo s'è riconosciuto ch'essa fu aggiunta, in occasione di una ripresa del dramma, in vista dello sviluppo che il mito aveva subito nell'*Antigone* di Sofocle e nelle *Fenicie* di Euripide. Tale rielaborazione ha probabilmente indotto ad inserire anche, nel testo dell'opera, le due sorelle sofoclee, Antigone e Ismene (861 ss.). In Eschilo erano i due semicori che si avvicinavano ai feretri e intonavano il lamento funebre (1004). Seguiva poi un breve finale, che la rielaborazione ha soppresso.

Per Eschilo, la trilogia ha termine con la morte dei due ultimi rappresentanti maschi della stirpe di Laio. È una stirpe in cui la sciagura s'è trasmessa ereditariamente di padre in figlio e in nipote. Così dice lo stesso coro, nel canto rievocativo che intona quando Eteocle s'è avviato al passo estremo (742 ss.); gli esegeti moderni considerano perciò il dramma come la tipica « tragedia del destino », come una documentazione dell'idea pagana che sull'uomo gravi un ferreo destino e ch'egli non sia null'altro che « strumento o trastullo » nelle mani di una potenza superiore. Che simile interpretazione disconosca totalmente la natura e il sentimento di vita ellenici, già abbiamo visto. L'uomo greco sa che gli è stato assegnato, dall'esterno, una parte di destino cui non può sfuggire, ma più forte in lui è ancora la coscienza di sé, che gli impone di foggiare autonomamente la sua vita e di affermarsi di fronte agli eventi esterni, perfino di fronte alla morte. Anche la convinzione che il destino del singolo sia predeterminato e possa esser presagito dalla divinità, non altera questo suo atteggiamento. La credenza nello spirito di maledizione imperante in una casa poteva, sì, suggerire l'idea che l'uomo ne venisse influenzato nel suo agire; ma un popolo che ignorava ancora totalmente il problema del libero arbitrio, non si lasciava turbare, nella propria consapevolezza dell'autodeterminazione dell'uomo, neppure dalla « cooperazione » del demone. Mai nell'uomo greco è affiorato il pensiero di essere guidato come una marionetta nelle sue idee e nelle sue azioni, per mezzo di fili invisibili.

Che cosa pensasse il poeta antico che narrò per primo la storia dell'uomo che inconsapevolmente uccise il padre e sposò la madre, non sappiamo dire. Tanto più chiaramente vediamo invece come Eschilo ha trasformato la tradizione. Il vaticinio che Laio aveva ricevuto, certo diceva semplicemente, in epoca anteriore, che il re sarebbe caduto per mano del suo unico figlio, o forse anche: « Se generi un figlio, questi ti ucciderà ». In Eschilo, invece, il coro canta così (742):

> Ho da narrare un fatto antico,
> una colpa, subito punita, ma che si ripercuote ancora sulla terza generazione,
> da quando Laio, sfidando l'ordine di Apollo,
> che per tre volte nel santuario di Delfi,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

là dove si trova l'ombelico del mondo, lo aveva ammonito
di salvare il suo stato rinunciando al figlio,
era soggiaciuto agli inconsulti istinti del suo caro Io
e aveva così generato da sé il suo destino,
il parricida Edipo [1].

La parola di Apollo non è una predestinazione, condizionata o incondizionata, ma un avvertimento, e proprio per il fatto che Laio volontariamente non ne tien conto, egli si genera da sé il suo destino. Ora, come nella vita individuale dell'uomo, certamente una prima cattiva azione continua a generare da sé il male; ma anche Edipo agisce di volontà propria quando « con mente furente » si acceca e, più tardi, maledice irato i figli; e anche Polinice opera spontaneamente quando conduce l'esercito d'Argo contro la patria.

E qual è la posizione di Eteocle? Per rispondere a questa domanda, dobbiamo rifarci alla scena in cui si concentra tutta la tragicità dell'uomo, la scena in cui egli annunzia al coro la sua decisione di far fronte al fratello, e vi persiste nonostante tutte le preghiere delle donne. È chiaro anzitutto che la sua morte non viene provocata da una potenza demonica esterna, ma dal suo stesso volere. Nessuno, dal di fuori, avrebbe potuto impedirgli di scegliere la « cattiva vittoria ». Ad agire così lo costringe il suo sentimento del dovere e dell'onore, il senso di responsabilità di fronte al popolo, che lo ha guidato sin dall'inizio del dramma. È in ciò implicita anche una coercizione, la coercizione interiore della propria natura, che l'uomo non s'è data da sé. Ma il problema che, in un caso simile, s'impone a noi moderni, fu prospettato per la prima volta, nell'antichità, da Platone. In genere l'uomo greco avverte se stesso proprio come polo antitetico rispetto al destino. La saldezza della personalità autonomamente fondata è ciò che dà all'uomo sostegno e forza per affermarsi di fronte al destino esteriore.

Il contenuto tragico della scena non si esaurisce certo con questo. La sua sconcertante efficacia risiede nelle circostanze particolari da cui scaturisce la decisione di Eteocle. Egli sa esattamente che da questa lotta non v'è ritorno. Non solo oscuri presentimenti, ma anche veridiche visioni notturne gli hanno dato la certezza che è giunto ora il tempo in cui la maledizione di Edipo

---

[1] 742 *Παλαιγενῆ γὰρ λέγω*
παρβασίαν ὠκύποινον, αἰῶνα δ' ἐς τρίτον
μένειν, Ἀπόλλωνος σθένει Λάιος
βίᾳ τρὶς εἰπόντος ἐν
μεσομφάλοις Πυθικοῖς
χρηστηρίοις θνάσκοντα γέν-
νας ἄτερ σώζειν πόλιν,
κρατηθεὶς δ' ἐκ φίλων ἀβουλίᾳ
ἐγείνατο μὲν μόρον αὑτῷ,
πατροκτόνον Οἰδιπόδαν κτλ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

s'attuerà alla lettera. Non ha incertezze, non conosce esitazione o lamento. Il suo unico pensiero di fronte alla terribile ora che lo attende è volto ad affrettarla. Eppure un profondo orrore opprime il suo animo. Orrore non della morte (che non spaventa un soldato), ma della lotta contro natura in cui verserà il sangue fraterno, il suo stesso sangue, come sente l'uomo greco. E ancor più grave in lui è il pensiero di ciò che si cela dietro a questi fatti. « L'ostile maledizione del caro padre sta dinanzi ai suoi occhi, privi di lacrime, come un demone in agguato, egli stesso senza lacrime ». Ha la sensazione, e dobbiamo condividerla, che questa maledizione lo attiri inesorabilmente nel sicuro fato. È tuttavia grave fraintendimento della sensibilità eschilea ritenere, come s'è fatto, che la decisione di Eteocle rappresenti soltanto un atto di « ossessione » demonica e il suo richiamarsi al suo onore di soldato sia un modo d'ingannarsi sulle forze che in realtà agiscono in lui. Non così Eschilo, il combattente di Salamina, ha concepito la decisione di dedicare la vita alla patria. È necessario, anche in questo caso, trasferirsi nell'animo dei Greci, per i quali la cooperazione del demone non vanifica l'autodeterminazione dell'uomo.

Nelle *Supplici* abbiamo trovato, nella scena decisiva, un dialogo analogo fra un sovrano e le fanciulle del coro. Pelasgo giunge alla decisione gradualmente; per Eteocle essa è già presa da tempo. Entrambi però, con sguardo limpido e sicuro volere, fanno una scelta che pone la loro intiera esistenza al servizio di un superiore dovere. Entrambi dànno così prova di somma virtù virile, di somma *arete*. Ma questa ha valore solo in quanto è propria dell'uomo. Chi interpreta la decisione di Eteocle come prodotto di accecamento e il suo sacrificio come opera dello spirito di maledizione, destituisce l'una e l'altro di ogni valore e di ogni senso. E, oltre a distruggere così l'autentica tragicità della figura di Eteocle, travisa anche il contenuto dell'intera trilogia.

Eschilo non s'è limitato ad alterare il vaticinio rivolto a Laio trasformandolo in un avvertimento, ma gli ha aggiunto anche un significato del tutto nuovo. Laio deve rinunciare ad avere un figlio per non porre in pericolo la città. Cedendo ai suoi istinti inconsulti, non solo egli disubbidisce al dio, ma compie un'ingiustizia ai danni della sua *polis*, e non potrà più rimediarvi neppure esponendo il figlio. Suo nipote, invece, è dal primo istante dominato dall'unico pensiero di salvare la città. Questa è la preghiera che rivolge, subito all'inizio, agli dei (71). La sua attività ne è interamente determinata. Con questo fine dinanzi agli occhi egli s'avvia al combattimento fatale, che rappresenta la rovina non soltanto della sua persona, ma anche di tutta la sua casa: « Se la divinità spinge innanzi così la cosa, va dunque, sferzato dal vento sulle onde di Cocito; Febo odia tutta la stirpe di Laio! » (689). E

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

subito dopo, quando il messo annunzia: « Salva è la città, e morti i principi! » ci si manifesta, anche se non viene spiegata, l'intima connessione degli eventi. Non che la rovina della dinastia, presagita dall'oracolo, sia la condizione della salvezza di Tebe; ma se Laio, cedendo ai suoi istinti, ha posto in pericolo la città, Eteocle sacrifica volontariamente la sua vita, e con essa la dinastia, per salvare la città, ed espia in tal modo la colpa dei padri. Il mito non terminava qui e narrava ancora dei figli dei caduti, di una spedizione a scopo di vendetta degli epigoni, cui era riuscito di distruggere Tebe. Il coro accenna appena a questa forma del mito, manifestando ancora, dopo la notizia della vittoria, qualche timore per il futuro perché « i vaticini degli dei non s'ottundono » (843). E in effetti l'avvertimento in cui Eschilo aveva trasformato il vaticinio rivolto a Laio, lasciava pensare, in caso di disubbidienza, alla rovina della città. Ma il poeta toglie alla tragedia questo seguito. In patente contrastro con il mito, egli fa morire entrambi i fratelli senza figli (828) e il canto sulla potenza delle Erinni si conclude affermando che con la morte dei fratelli il demone ha cessato di operare (953). Deve rimanere in noi l'impressione che con Eteocle e Polinice la casa si estingue; ma per la distruzione della dinastia, che Eteocle ha provocato con il volontario sacrificio di sé, lo stato è comunque, per ora, salvo.

L'intiera trilogia raggiunge così la sua naturale pienezza. Anche da ciò emerge che il motivo di Antigone, nel finale che possediamo, è un'aggiunta estranea all'organicità dell'opera.

La sorte della comunità costituisce il fondo su cui si compie l'evento tragico. Ma essa dipende interamente dalla persona di un solo. Perciò il dramma ha realmente un eroe che lo domina, che ci sta dinanzi come fuso nel bronzo e ad un tempo disegnato nella sua piena umanità. Pure, nella prima metà del dramma, non riceviamo l'impressione che Eschilo voglia delinearne, come farebbe un poeta moderno, la personalità individuale. Là Eteocle è semplicemente il sovrano ideale, che nella lotta per l'esistenza della sua terra, consapevole dei suoi doveri e con volontà recisa, pone tutto se stesso al servizio dello stato, con mente lucida e mano ferma. Soltanto nella preghiera d'inizio, oltre che a Zeus e a Gea, Eteocle chiede grazia anche all'Erinni del padre; ma altrimenti ci si dimentica sempre ch'egli è figlio di Edipo. Non è così, invece, alla fine della grande scena centrale, quando il messo parla dell'odio insensato di Polinice, quando Eteocle sente tanto fortemente la maledizione della casa, che solo a fatica riesce a strapparsene per tornare alle esigenze del momento, e manifesta poi ed attua la decisione di combattere col fratello. A questo punto ci appare evidente che Eteocle non è uno dei molti « uomini valorosi », di cui le pietre tombali degli Elleni dicono che con semplicità diedero la loro vita per la patria. Dal dialogo decisivo con le

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

fanciulle del coro, d'improvviso ci rendiamo conto dell'oppressione sotto cui Eteocle agisce, della tragicità del tutto personale che su di lui grava.

Si è voluta avvertire una frattura nella compagine della tragedia, s'è voluto disapprovare che nella prima parte compaia esclusivamente il sovrano Eteocle, e soltanto nella seconda il figlio di Edipo. Ma possiamo forse parlare di una ambiguità del carattere?

A quanto il destino ha per te decretato non puoi sfuggire [1]

dice Eteocle nella prima parte, e la sua ultima parola è:

Se la divinità te la manda, non puoi sfuggire alla sventura [2].

Del successo decidono gli dei; e la morte sarà certo inevitabile; ma tale pensiero non deve esercitare alcuna influenza sul nostro agire, sulle nostre scelte. Il sovrano, il soldato, l'uomo, deve fare ciò che il suo animo gli ordina, deve sacrificare tutto per la patria, anche se lo affligge la più grave oppressione esterna od interiore. Questo è l'Eteocle della prima come della seconda parte. La sua natura rimane inalterata, solo ci viene mostrata sotto differenti aspetti. E se il poeta fa una netta distinzione esteriore fra le due parti del dramma, egli si avvale, in fondo, del medesimo procedimento artistico cui era ricorso nel Prometeo, ove i due grandi avversari subiscono davvero una profonda metamorfosi, nel corso di un tempo infinito, ma con intenzionale unilateralità ci vengono presentati dapprima il brutale dispotismo di Zeus e l'irreducibile orgoglio titanico di Prometeo: proprio perché ne risulti tanto più rilevato il contrasto con i diversi atteggiamenti che i due personaggi assumono poi nel dramma successivo. Si tratta, infine, della stessa tecnica per cui nel prologo della nostra tragedia i personaggi vengono allineati gli uni agli altri senza connessione, e il compito di abbracciarli in un solo sguardo è affidato allo spettatore. Là avvertiamo questa tecnica come arcaica; ma anche in Sofocle vedremo come il poeta greco sia portato a configurare plasticamente gli elementi singoli in unità distaccate. Ciò che importa è l'efficacia artistica, e nel nostro caso non v'è dubbio che la breve scena in cui Eschilo ci fa sentire, nella forma più incisiva, tutta la tragicità di Eteocle, provochi un'impressione così viva in gran parte proprio perché ci coglie impreparati e il poeta ha saputo accortamente serbare questo motivo per il momento decisivo.

La tragicità di Serse risiedeva nella *hybris* in cui era caduto per la sua eccessiva fortuna. La medesima *hybris* troviamo qui negli uomini che circondano Capaneo, « la cui albagia eccedeva l'umana misura » (425). Nella figura

---

[1] 281 *οὐ γάρ τι μᾶλλον μὴ φύγῃς τὸ μόρσιμον.*

[2] 719 *θεῶν διδόντων οὐκ ἂν ἐκφύγοις κακά.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di Eteocle la tragicità della vita umana ci si offre sotto un altro aspetto. Egli espia, come membro della stirpe, la colpa dei padri, e consapevolmente va incontro alla rovina, perché un superiore dovere lo chiama. Dovremo avvertire in ciò la contraddittorietà degli eventi, pensare che il significato della trilogia consista manifestamente nel contrasto fra la provvidenza divina e la responsabilità del sovrano? Si badi che, ponendo Laio sull'avviso, Apollo intendeva proprio destare in lui il senso di responsabilità, e se animato da tale senso di responsabilità Eteocle va alla morte, anche questo è in piena consonanza con il divino ordine cosmico. Rientra perfettamente nell'ambito di quest'ordine, infatti, per la sensibilità del tempo di Eschilo, che l'uomo si sacrifichi per la comunità di cui è membro; e non v'è contraddizione se, ciò facendo, egli va incontro alla sua rovina. La morte è la sorte dei mortali, e l'uomo ha raggiunto il suo fine se ha colmato la misura che gli era stata assegnata, se morendo ha salvato se stesso e s'è assicurato la sopravvivenza della gloria. Degli eventi esterni l'uomo non è padrone. Ma egli domina il suo destino accogliendo nella sua volontà ciò che necessariamente deve avvenire e trasformandolo così in libera azione etica. « Ora è come se egli stesso, per sua libera volontà, si votasse alla rovina, e la sua morte diviene un'azione volontaria », dice Schiller nel suo scritto sulla pateticità di Laocoonte. Ciò corrisponde alla sensibilità greca, e vale anche per Eteocle.

Nei *Sette a Tebe* Eschilo ci propone la tragicità dell'individuo, tanto più patetica in quanto l'individuo stesso l'avverte pienamente. Non dobbiamo dimenticare che questa tragedia è l'ultimo dramma di una trilogia, e che la trilogia esprime la tragicità di un'intiera stirpe, che espia, in definitiva, in un sacrificio volontario il proprio errore. Ma al di là e al di sopra dell'individuo e della stirpe v'è qualcosa di più alto. L'uno e l'altra traggono valore dal loro inserimento nello stato. In questo rapporto si determinano i pensieri, i sentimenti, le azioni e il valore del singolo; ma anche i conflitti tragici vi acquistano il peso che li rende idonei ad essere rappresentati in una festa statale. E così si determina pure l'impressione che la tragedia faceva sul pubblico ateniese. Un « dramma pieno di Ares », lo ha definito Gorgia, e Aristofane ha accolto la parola dell'acuto critico, perché « chiunque assistesse al dramma era colto dall'ardente desiderio d'essere un combattente ». Non ci sfugga però che la selvaggia brama combattiva dei *Sette* viene condannata, e l'azione patriottica nobilitata, in quanto esigenza dell'ordine etico del mondo.

L'Orestea.

I Labdacidi erano una stirpe dal sangue caldo e dai forti istinti, dalle ire improvvise e dalla violenta brama di comando. Ciò che di più terribile si nar-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

rava sul loro conto era però violazione involontaria delle sacre leggi di natura, e anche il fratricidio reciproco già prima di Eschilo appariva in una luce più mite, come duello di condottieri avversari. Gravata da reali delitti era invece la storia di un'altra stirpe. Nella casa dei Plistenidi le colpe si aggiungevano alle colpe. I figli di Plistene, Atreo e Tieste, non si erano limitati a contendersi l'imperio. Tieste aveva commesso adulterio con la moglie del fratello. Per vendetta quest'ultimo aveva trucidato i figli di Tieste e ne aveva imbandito al loro padre un orrido banchetto. A sua volta il figlio di Tieste, Egisto, aveva sedotto la sposa dell'Atride e insieme con lei aveva ucciso il duce vittorioso al suo ritorno da Troia. I due, però, destinati a non gioire del loro misfatto, erano caduti per mano di Oreste, che aveva così vendicato l'uxoricidio con un matricidio.

Della casa dei Plistenidi tratta l'ultima trilogia di Eschilo, rappresentata nel 458. Non era trascorso ancora un decennio da quando egli aveva scritto *I Sette a Tebe,* eppure ci troviamo in un mondo artistico nuovo. È ammirevole come il poeta si sia avvalso delle nuove conquiste tecniche, abbia cioè utilizzato il palazzo come sfondo fisso alla scena e abbia introdotto il terzo attore, da cui deriva libertà di sviluppo per il dialogo e per l'azione. Ancor più ammirevole è però il progresso nella struttura interna dei drammi.

Come le *Fenicie* di Frinico, il primo dramma della trilogia inizia con il prologo di un personaggio di bassa condizione. Sul tetto del palazzo c'è una vedetta, cui Clitennestra ha dato ordine di spiare il segnale luminoso che annuncerà la caduta di Troia. Quanto egli dice non è però un'arida esposizione dei fatti, ma uno sfogo che scaturisce dal cuore; ci commuove e nello stesso tempo ci illumina sull'intera situazione, ben più efficacemente di un resoconto esteriore. La vedetta parla delle proprie pene, di tutte le lunghe notti che ha trascorso insonne; ma altro ancora opprime più gravemente il suo fedele animo di servitore. Egli fa oscure allusioni alla sciagura che la guerra ha portato anche qui in patria, nel palazzo. Poi, un grido improvviso di gioia. Lontano, all'orizzonte fiammeggia il sospirato segnale. Un grido di gioia; ma un solo attimo la vedetta può abbandonarsi alla gioia, e subito lo vince di nuovo l'orrore della sventura. « Ah, potessi toccare con la mia mano la cara mano del mio signore che ritorna! Altro non dico: saldo suggello chiude la mia bocca ». Quali presagi suscitano queste parole, quali sentimenti contraddittori, « tragici », desta l'intiera scena!

Da questo spunto si snoda poi con perizia l'azione, sia interna che esterna. Per ordine di Clitennestra divampano le fiamme che devono elevare fino ai celesti il ringraziamento per la vittoria. Il coro, che entra a questo punto, costituito, come nei *Persiani,* dai rappresentanti eletti del popolo, ne ignora ancora il motivo; soltanto un imprecisato senso di attesa lo ha qui sospinto.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Il che ci permette di conoscere lo stato d'animo diffuso in patria, dove per la troppo lunga guerra si è ormai disavvezzi a sperare nella vittoria. Da Clitennestra il coro apprende la lieta notizia. Con fiera soddisfazione, con la vivacità descrittiva che scaturisce dal particolare gusto ellenico per la concreta evidenza dei fatti, ella parla della posta fiammeggiante che dall'Asia, attraverso il mare, ha recato l'annuncio di vittoria. Il coro versa lacrime di gioia, ma la felicità è giunta così inattesa che il canto di ringraziamento intonato dopo che la regina ha abbandonato la scena, termina manifestando un dubbio sulla veridicità della notizia.

Ma un testimone oculare porta la conferma (ch'egli giunga quasi con la stessa rapidità del segnale del fuoco, è cosa che non turba né il poeta greco né gli Ateniesi), è un araldo, inviato da Agamennone a preannunciare il suo arrivo, non un « messo » tipico, ma un soldato, che riferisce lo stato d'animo dell'esercito reduce. Egli narra dei dolori della guerra, della battaglia e del pericoloso ritorno. « Ma dimentichiamo ormai tutto questo. Abbiamo vinto ». Ci prepara così all'arrivo del re vittorioso, intorno al quale si condenserà dapprima l'interesse del dramma.

Eschilo tende però anzitutto a prepararci interiormente. Anche nei *Persiani* eravamo in attesa di notizie dal campo di battaglia, e nel fiero sentimento di forza s'era rapidamente insinuato l'angoscioso presagio che la divinità avrebbe potuto disporre altrimenti da quanto l'uomo s'attendeva. Qui, sentiamo parlare di vittoria sin dal prologo; ma oscuri discorsi ci traggono in un vortice di sentimenti opposti. Sentiamo prima di tutto ripetere dal coro pronostici gravidi di sventura che un giorno, alla partenza dell'esercito, avevano, sì, preannunciato la caduta della città nemica, ma anche sciagura per il vincitore. Agamennone stesso aveva già sperimentato la veridicità di tali vaticini, quando in Aulide aveva dovuto sacrificare sua figlia. Ma si esauriva con ciò la prevista sciagura? Al coro sembra di sì, quando apprende da Clitennestra la notizia della vittoria; tuttavia gravi pensieri non lo abbandonano. Pensa a tutti i sacrifici che è costata la guerra, una guerra scatenata per gli amori di una donna. Quale bene mai può nascerne? Non sa credere nella vittoria della sua stessa causa, e quando poi il resoconto dell'araldo rende impossibile dubitarne, anch'esso, come prima la vedetta, fa oscure allusioni alla sventura che grava sulla patria. Trascinato dalla gioia dell'araldo, vorrebbe liberarsi da ogni timore; ed ecco Clitennestra uscire dal palazzo per parlare brevemente. Vera regina anche poc'anzi, ora trionfa di fronte al coro che non voleva credere alle sue parole. Quando però ella rinvia ad Agamennone l'araldo, con l'incarico di riferirgli che a casa lo attende « la nobile cagna domestica », la sua sposa fedele, che mai ha avuto rapporti con alcun uomo straniero, allora anche noi, come il coro, siamo assaliti da un freddo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

brivido, e comprendiamo lo stato d'animo e la concatenazione di pensieri del coro, che anche nel canto seguente evita ogni nota gioiosa per cantare delle perniciose seduzioni di Elena, la sorella di Clitennestra, e della *hybris,* che matura al colmo della fortuna e genera incessantemente sventura.

Incontro al re vittorioso, di cui attendiamo l'arrivo, dovrebbero risuonare canti d'allegrezza. Ma, come il coro, non sappiamo affrancarci da un timore imprecisato, presaghi di qualcosa di sinistro che in patria attende il re, e ne muterà la gioia in dolore. Nessuno ardisce parlarne apertamente, eppure intuiamo, sappiamo da che parte è in agguato la minaccia.

Siamo così preparati, sia esteriormente che interiormente, all'arrivo di Agamennone. Ora egli stesso s'approssima, il re, il vincitore. Dandogli il benvenuto, con franchezza il coro non si perita d'ammettere di non aver saputo approvare, un giorno, la spedizione bellica che per un'Elena aveva condotto tanti uomini alla morte. Agamennone comincia ringraziando gli dei che lo hanno assistito, hanno giustamente condannato e, « a causa di una donna » (senza saperlo il re ripete la parola che abbiamo udito prima, come critica popolare, dalla bocca del coro), hanno distrutto la città di Priamo. Ai fedeli uomini del coro egli non rimprovera l'ardita franchezza, anzi continuerà ad ascoltarne la voce, ma sa pure che dopo una lunga assenza il sovrano deve tirare le redini, ed è risoluto a farlo con pieno senso di responsabilità di fronte allo stato. « La vittoria mi fu compagna, e sempre mi resti fedele! », è il suo voto conclusivo.

Solo ora appare Clitennestra, la regina; sia pure, dapprima, soltanto in aspetto di moglie amorosa. Parla dei lunghi anni di solitudine, delle notizie di sventura che tanto spesso giungevano, degli affanni, che l'avevano spinta perfino a tentare il suicidio. Tutto questo ella ha sofferto, da « fedele cagna domestica », ed ora vede dinanzi a sé lo sposo, il signore del paese. Può biasimarla qualcuno se il cuore le trabocca, se contro ogni costume manifesta pubblicamente il suo amore per il reduce? « Egli è l'ancora che tiene salda la nave nella tempesta, la colonna che sostiene col suo saldo fusto il tetto » — ed ella riversa sullo sposo un gran numero di paragoni del genere, più adeguati all'esuberanza del cerimoniale orientale che alla misura greca. Ma Agamennone, oltre che marito, è ad un tempo il « sovrano », cui spetta una accoglienza degna delle sue grandi imprese. Ella fa distendere dalle schiave tappeti purpurei, perché il distruttore di Troia non calchi il suolo nudo. Agamennone si sente re e vincitore, ma considera barbarici questi onori e solo dopo lunga resistenza cede alle preghiere di Clitennestra, non senza chiedere agli dei che non se ne adirino. Brevemente egli raccomanda alla sua sposa la prigioniera Cassandra, figlia di re, che, nobile preda a lui tributata dall'esercito, segue su di un carro. Poi entra nel palazzo calcando la coltre purpurea;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

la moglie lo segue, con altre parole di lusinga; ma giunta alla porta si volge:

> Zeus che tutto compi, compi tu la mia preghiera!
> Ti sia raccomandato ciò che devi compiere! [1].

È l'unica scena in cui vediamo Agamennone, e l'unica in cui i due sposi si trovino di fronte. L'abilità simulatrice di Clitennestra ci era già apparsa sinistra. Ora la sua ipocrisia è talmente accentuata che il nostro sguardo di moderni, psicologicamente addestrato, l'avverte come una forma di imprudenza che dovrebbe indurre al sospetto. Agamennone, invece, che ha appena finito di parlare della sua esperienza degli uomini, pur sentendosi istintivamente urtato da simile esaltazione, non s'avvede della vera natura di sua moglie. Tutto questo funge solo da preludio alla seconda parte della scena, che ci mostra, con concreta evidenza, la superiorità della donna. Per la sua profonda sensibilità greca, Agamennone è reticente a calcare la porpora: « Al modo umano mi devi onorare, non come dio ». Egli sente che tale superamento dei limiti umani è *hybris* e attira necessariamente l'intervento della divinità. Tuttavia Clitennestra riesce, con dialettica vivacità, a vincere i suoi argomenti, se non i suoi dubbi, finch'egli cede alle sue preghiere. Per noi moderni è difficile capire questa scena. Ci risulta agevole, sì, immaginare l'impressione ch'essa deve aver suscitato sugli spettatori ateniesi, l'orrore che deve avere in loro destato. Ma ci sfugge su quali fondamenti poggiasse. Senza volerlo, ci domandiamo che fine perseguisse Clitennestra con il suo operato. Eschilo, invece, non se lo chiede: gli interessa il fatto oggettivo che l'eroe, al vertice dei suoi successi, si lasci contro sua voglia trascinare nella *hybris*, cui deve seguire la caduta. E inorridiamo vedendo che la moglie impone la sua volontà al marito. Ella è la più forte.

Anche dall'animo presago del coro, che pure ha visto il vincitore in carne ed ossa, non si allontanano le immagini funeste. E improvvisa sale dal cuore una parola, che la lingua aveva fino allora trattenuto: « Quando sangue virile è scorso sulla terra, non v'è scongiuro che lo richiami ». L'immagine funesta riceve contorni più netti.

E rapidamente acquisterà chiara forma. Cassandra, ch'era rimasta fino allora seduta immobile nel carro e non aveva degnato di risposta l'invito di Clitennestra ad entrare nella casa, scende ora e schiude la sua bocca profetica. Segue quindi la scena che, come l'evocazione dell'ombra di Dario nei *Persiani*, ci pone in contatto immediato con l'oltretomba; ed ha anzi efficacia ancor maggiore, perché non un defunto trasfigurato, ma una persona viva e

---

[1] 973 *Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει·*
μέλοι δέ τοί σοι τῶνπερ ἂν μέλλῃς τελεῖν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

sofferente, al centro degli eventi, in un'eccitazione ardente, in un'estatica visione, assiste e ci fa assistere alla sciagura avvenire, svelandone le estreme connessioni.

Scendendo dal carro, Cassandra scorge un simulacro di Apollo che si trova all'ingresso del palazzo. « Apollo! — è la sua prima parola, — mio Apollo! ».. « Distruttore » è l'interpretazione ch'ella dà al nome di lui. Vi risiede tutta la tragicità della sua sorte. Il dio s'era innamorato di lei e le aveva fatto il dono della preveggenza, che poi, essendoglisi ella rifiutata, aveva tramutato in dono funesto: nessuno mai le prestava fede, ed ella prevedeva soltanto sventure, senza poterle evitare. Ora egli l'aveva condotta nella casa in cui l'uxoricida, cercando un pretesto recente alla sua azione da lungo tempo progettata, avrebbe ucciso anche lei.

Ma più terribili della sua stessa sorte sono le altre paurose visioni che le si presentano. Ella scorge l'infame donna, che conduce lo sposo ad un bagno ristoratore, la rete fatale del mantello in cui ella lo avviluppa, l'arma dalle scure corna con cui lo uccide. Al coro rimane ancora celato il senso del discorso. Ed ella crudamente lo svela:

Dico che vedrai l'assassinio di Agamennone.

In tal modo Eschilo ci fa assistere all'azione che non può mostrare sulla scena e che non vuol far narrare in un nudo resoconto.

L'occhio della veggente scorge altro ancora. Carni palpitanti di bimbi, trucidati dallo zio, offerte poi in pasto al loro stesso padre; il corteo delle Erinni, che non si allontanano più dalla casa, da quando hanno assaggiato sangue di congiunti; vede la serpe che uccide l'inerme, ma anche il figlio, che vendicherà il padre macchiandosi di matricidio.

« Meraviglioso — scrive Goethe ad Humboldt — mi appare ora più che mai il contesto di questo tappeto primitivo: passato, presente e futuro vi sono così felicemente intrecciati, che chi lo osserva diventa un veggente, ossia simile a un dio. E questo è, in fondo, il trionfo di ogni poesia, nei più grandi come nei più piccoli ».

A Cassandra l'antiveggenza non ha procurato che scherno e dolore. A lungo ella ha sopportato pazientemente la sua sorte. Ma in faccia alla morte getta ora nella polvere il bastone e la benda di veggente. Ed ecco, Apollo stesso le toglie la veste di profetessa. Il legame col dio è quindi sciolto, ed ella è ora soltanto una creatura umana. Una cosa sola le rimane; ciò che importa è l'atteggiamento che l'uomo assume, anche nella morte, di fronte al destino. Non come un uccello spaurito che presente il pericolo, ma con la pacata risolutezza di chi si adatta all'inevitabile, ella entra nella casa in cui l'assassinio l'attende.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Con la scena di Cassandra la tragedia ha toccato il suo vertice. Quanto al delitto, cui tutta l'azione anteriore tendeva, ce ne giunge l'eco soltanto in un duplice grido di Agamennone. Subito dopo (non sappiamo se per mezzo della scena girevole) appare l'interno della casa, e accanto ai cadaveri di Agamennone e di Cassandra scorgiamo Clitennestra, l'arma in pugno, in tutta la sua demonica grandezza. Troppo a lungo la sua fierezza ha dovuto tollerare la finzione. Ora ella getta la maschera. « Eccomi, qui dove ho colpito. Io l'ho fatto, non lo nego ». Con voluttà ricorda ancora una volta i particolari della sua azione. La goccia di sangue che è rimasta incollata alla sua fronte la ristora come la rugiada ristora il germoglio. Il coro le oppone la minaccia del tribunale della città. « Dov'era, quando Agamennone uccise sua figlia? La mia mano è divenuta strumento di giustizia contro di lui, e non temo punizione, finché Egisto — per la prima volta se ne pronuncia il nome — mi sta a lato ». Il coro s'avvede della propria impotenza e si limita a far lamento sul buon sovrano che per una donna aveva dovuto tanto sopportare e per mano della sua stessa donna ora è caduto. « Un demone perseguita la casa dei Tantalidi ». Clitennestra afferra questa parola: « Sì, è il demone della casa, che esige sempre nuovo sangue ».

Credi che quest'azione sia mia?
Non dire ch'io sono la moglie di Agamennone!
No, l'antico spirito maledetto di Atreo
ha assunto la forma della sposa di questo morto,
gli ha fatto scontare l'atroce pasto dell'avo,
ha sacrificato l'uomo, ad espiazione per i fanciulli [1].

Ma il coro ribatte duramente:

Che non sei colpevole dell'assassinio,
chi te lo testificherà? E come lo potrebbe?
Lo spirito di maledizione dei padri
può solo aiutare nel crimine [2].

Anche se v'è l'aiuto di uno spirito maledetto, è l'uomo che agisce, e sua è la responsabilità. Clitennestra, invece, vorrebbe che ciò fosse valido soltanto per Agamennone, ed egli avesse quindi subìto ora il male fatto ad Ifigenia. Ma il coro guarda più in là. La goccia di sangue sulla fronte dell'assassina gli

[1] 1497 *Αὐχεῖς εἶναι τόδε το ἔργον ἐμόν;*
μηδ' ἐπιλέξῃς
'Αγαμεμνονίαν εἶναί μ' ἄλοχον·
φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ
τοῦδ' ὁ παλαιὸς δριμὺς ἀλάστωρ
'Ατρέως χαλεποῦ θοινατῆρος
τόνδ' ἀπέτεισεν
τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.

[2] 1505 *ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ*
τοῦδε φόνου, τίς ὁ μαρτυρήσων;
πῶς πῶς; πατρόθεν δὲ συλλήπτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

preannuncia una nuova pioggia di sangue. E ancora una volta gli appare l'atrocità del delitto. « Chi tributerà al morto gli ultimi onori? Vuoi osare di piangerlo, come l'anima del morto può pretendere dalla sposa? ». Clitennestra rimane ancora ciò che era: con scherno tagliente risponde: « Che bisogno ha delle lacrime di casa? Laggiù, nel regno dei morti, Ifigenia darà al caro padre il saluto di benvenuto ». Anche il coro, nel suo primo canto, aveva definito empio il sacrificio d'Ifigenia. Perciò non si pronuncia sulla questione. In compenso rilancia contro Clitennestra la freccia ch'ella ha indirizzato contro Agamennone. « Sì, finché Zeus sederà sul suo trono, rimarrà valida la massima che si subisce il male che si è fatto. Ecco la legge eterna ». E questa è una nota che penetra, infine, anche nel cuore indurito di Clitennestra. Anche ora ella non ha una sola parola di pentimento, non ha scrupoli di coscienza, e tanto meno pietà del marito morto; sente però che questa legge varrà anche per lei. L'orrore del futuro l'afferra, la priva della sua consueta sicurezza, della padronanza di sé. Il demone della casa, cui ella stessa s'è vanamente appellata a sua discolpa, si erge improvvisamente innanzi a lei, terribile vendicatore del suo atto. « Chi potrebbe estirpare dalla casa le radici della maledizione? », aveva chiesto il coro. Ed ella risponde: « Voglio comunque tentare, voglio stringere un patto col demone della casa, darò volentieri tutti i tesori che posso ricavare dal delitto, perché egli si appaghi di quanto già è avvenuto e lasci la casa ». Potrà riuscirvi?

Il lirico canto alterno esprime e comunica la più viva eccitazione e su di noi grava lugubre il peso del fato sovrumano, operante al di là delle azioni umane. In netto contrasto, la scena successiva ci trascina nella nuda realtà dei fatti umani. Appare Egisto alla testa di armati, e col cinismo del miserabile dichiara che per pura brama di vendetta ha ideato e organizzato il delitto, di cui ha poi affidato l'attuazione alla donna. Egli lo può fare tranquillamente, perché possiede la forza e non deve temere punizioni. Già chiama i suoi soldati alla lotta contro gli anziani del coro, quando Clitennestra si intromette. Ella non è più riuscita a liberarsi dal pensiero che per ultimo l'aveva assalita, e vuole perciò, almeno per il momento, evitare nuovo spargimento di sangue:

> Se ora fossero cessati i dolori, ne sarei paga;
> il grave artiglio del demone terribilmente ci affligge [1].

Così la fine del primo dramma della trilogia accenna nuovamente al demone della casa. Come nei *Sette a Tebe,* il poeta ha serbato per la seconda parte del dramma il richiamo allo spirito di maledizione; tanto più efficace risulta

---

[1] 1659 *εἰ δέ τοι μόχθων γένοιτο τῶνδ' ἄλις, δεχοίμεθ' ἄν,*
δαίμονος χηλῇ βαρείᾳ δυστυχῶς πεπληγμένοι.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

così lo snodarsi inarrestabile, innanzi ai nostri occhi, nelle visioni di Cassandra, di tutti gli orrori della casa. Più che mai terribile quando alla vista della profetessa, (in antitesi alle prepotenti orge notturne che si svolgevano nelle case dei ricchi e per le vie di Atene), affiora la frotta delle Erinni, che come un *comos* intonano il loro disarmonico canto, si inebriano di sangue umano per procedere a crimini sempre più audaci, e mai si allontanano dalla casa, perché intimamente congiunte con la stirpe (1187).

Ma le Erinni non sono che dee della vendetta, e puniscono per qualcosa che è stato commesso. La lite per il potere, che ha diviso i due fratelli Atreo e Tieste, l'adulterio di Tieste e la terribile vendetta che il fratello ha operato contro di lui, — ecco i crimini umani che costituiscono « il primo fondamento della sventura », da cui scaturisce ogni male ulteriore. Già in essi noi saremmo portati a ravvisare un « accecamento »; nella tragedia di Eschilo l'opera dello spirito maledetto ha comunque inizio solo con l'azione umana, e l'autore ha cura di evitare tutto quanto si andava narrando circa una maledizione domestica operante sin dal principio nella stirpe dei Pelopidi.

Si prospetta a noi ancora una volta il problema riguardante la compatibilità dell'azione del demone con l'autodeterminazione dell'uomo. Eschilo stesso lo formula qui esplicitamente, ma solo per risolverlo, in termini univoci, al momento che ritiene essenziale.

Abbiamo sentito ciò che il coro risponde a Clitennestra, quando ella vuole attribuire ogni responsabilità al demone domestico: « Certo lo spirito maledetto può prestare aiuto, ma chi agisce è l'uomo, e tu sei la colpevole! ». In nessun'altra tragedia come nell'*Agamennone* risuonano tanto spesso concetti e termini giuridici, che per il poeta traggono la loro piena validità solo dalla coincidenza del diritto con l'ordinamento divino. Anche in questo passo le espressioni « colpevole dell'assassinio », « autore del fatto », « cooperazione », provengono dal linguaggio giuridico attico. Eschilo ignora ancora il problema psicologico del libero arbitrio, ma il suo senso etico gli dà la certezza che la responsabilità dell'azione si trova, con tutto il suo peso, dalla parte di Clitennestra. E solo da questa convinzione trae intimo fondamento e significato l'antica massima ch'egli ha già citato nei *Sette,* « Il male che si è fatto, si patirà — ecco la legge di Zeus », e che anche ora ripete (1564). Ma tale legge soddisfa la nostra sensibilità etica e religiosa solo se l'autore dell'azione ne è pienamente responsabile.

Mentre Agamennone appare sulla scena soltanto brevemente, Clitennestra la domina con la sua presenza fisica dal principio alla fine, determinando con i suoi progetti e la sua azione lo svolgimento del dramma. La sua figura si delinea con concreta evidenza ai nostri occhi: donna demonica dal « cuore virilmente volitivo », che affronta i rappresentanti del popolo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

con l'alterezza di un re, che s'avvale di tutte le energie di uno spirito eminente, e giunge anzi ad imporre alla sua fierezza la mortificazione del più basso servilismo per attuare, unico suo fine, il terribile delitto ch'ella poi arditamente vanta, fino a che il pensiero della punizione non la spaurisca; donna che nella sua sinistra grandezza si eleva al di sopra della sua stirpe, di cui pure condivide profondamente le debolezze, tanto da degradarsi, leonessa qual è, in assenza del leone che le è pari, con un miserabile lupo (1259). Avvertiamo con qual forza una figura simile, una volta balenata alla fantasia dell'artista, debba averla afferrata. Precisandone i contorni, egli non è però guidato dall'interesse psicologico, proprio a noi moderni. Non ha scrupoli perciò a porre (341) sulle labbra di Clitennestra un ammonimento ai vincitori di Troia, perché si guardino dall'ira divina che punisce i delitti; se non v'è interpretazione psicologica che valga a giustificarlo, nondimento avvertiamo una tragica ironia nel sentir pronunciare dalla grande assassina la sua stessa condanna. Clitennestra ha deciso la sua azione molto tempo prima di comparire sulla scena. Sentiamo bene che il sacrificio di Ifigenia ha profondamente ferito il suo cuore di madre e che si è così preparato il terreno per l'allontanamento, l'infedeltà e i pensieri di vendetta; ma come sia germogliato e maturato in lei il fatale disegno, non ci vien detto. Ci viene invece soltanto suggerito che tutto quanto Clitennestra addurrà poi per giustificare la sua azione non sarà sufficiente a diminuire in alcun modo il peso della sua colpa. L'assassinio di Agamennone è un crimine inaudito, è il suo delitto. E « il male che si è fatto, si subisce »: questo solo importa al poeta.

Accanto alla cruenta figura di Clitennestra, il profilo del marito appare più sbiadito. Sin le prime parole del prologo, nelle quali la vedetta esprime con tanta spontaneità il suo amore per il buon sovrano, gli assicurano la nostra simpatia, che gli conserviamo anche dopo aver sentito le critiche mossegli dal coro. Le sue prime parole, poi, testimoniano della sua lieta fierezza per la vittoria. Egli non dimentica però di ringraziare gli dei che hanno contribuito al trionfo della sua causa. Poi, parla subito dei compiti che lo attendono in patria, dei severi interventi che forse eventuali disordini renderanno necessari. Parla da sovrano; ma della sua vita interiore ben poco veniamo a sapere. Non affiora in lui l'ardore appassionato con cui prima un suo soldato aveva salutato la patria da lungo tempo sospirata. Anche il suo comportamento verso Clitennestra ci appare freddo; il che è in un primo tempo motivato dall'eccessività di lei. Ma i sentimenti che in realtà Agamennone ha provato e prova per la sposa che per la prima volta rivede dopo dieci anni di assenza, ci rimangono ignoti. Ciò che soprattutto interessa il poeta non è la persona dell'eroe, ma il suo destino, che senza dubbio doveva apparire gravemente enimmatico.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Subito dopo il suo grande successo, il più esaltato signore dell'antichità incontrava una morte miserevole, per mano della sua stessa moglie. Ecco quanto riferiva la sacra tradizione. Come intenderla? Poteva soddisfare il poeta il pensiero di un arbitrio meccanico esercitato dallo spirito di maledizione? Oppure anche in questo caso la massima « ciò che è fatto, è reso » apriva un varco per ravvisare il senso degli eventi?

Dopo l'annunzio della vittoria il primo sentimento del coro è ispirato alla brillante prova della giustizia di Zeus, che esigeva, per la commessa infrazione dell'ospitalità, terribile espiazione da parte di Paride e dei Troiani che lo sostenevano. Lo stesso Zeus Xenio aveva mandato gli Atridi contro Troia. Della volontà divina essi erano però, sì, esecutori, ma non strumenti abulici: rimanevano uomini, autonomi nei loro sentimenti e nelle loro azioni. Del resto, ciò che li aveva spinti alla guerra non era un obbligo religioso o un universale senso di giustizia, ma l'indignazione per l'offesa subita; non senza intenzione il poeta li definisce signori « amanti della lotta » (230), dimentichi di ogni altra considerazione. E anche ammettendo che la loro decisione di muover guerra a Troia fosse giusta, erano poi essi autorizzati a distruggere, a causa di una donna, la città intera, senza risparmiarne neppure i bambini? (358).

Già prima il coro s'era sovvenuto d'un segno premonitore, grave di significato, che gli Atridi avevano ricevuto prima della partenza. Due aquile, gli uccelli di Zeus, avevano sbranato una lepre gravida, insieme con il suo feto. Calcante vi aveva ravvisato una promessa di vittoria; ma anche la distruzione della giovane vita non poteva esser priva di un significato. « Dio non voglia che Artemide, che protegge anche le giovani bestie, si adiri contro l'esercito, ostacoli la partenza con venti contrari ed esiga, per placare la sua ira, un sacrificio inaudito! ». La decisione della guerra implicava una terribile responsabilità, che gravava sugli Atridi, in particolare su Agamennone.

Se ne era egli mostrato consapevole, nelle sue azioni? Proprio durante le guerre persiane la campagna di Troia aveva finito col divenire lo specchio del presente, trasfigurata in grande impresa nazionale. Altro era invece il pensiero di Eschilo al riguardo. La vittoria di Salamina aveva per lui profondo significato, in quanto era stata conseguita da tutto il popolo ellenico, in lotta per difendere i suoi beni più sacri. Si poteva dire altrettanto per la guerra di Troia? Vi si era combattuto per la causa della nazione? Per la narrazione epica, sorta in ambiente cavalleresco, non era stata cosa difficile supporre che la lunga, dura guerra fosse stata originata dall'offesa arrecata ad un sovrano. Il mondo s'era però mutato da allora, e al cittadino dell'Atene democratica, che non conosceva privilegi dinastici, doveva apparire dubbio che Agamennone fosse autorizzato a promuovere, per interessi

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

personali, una guerra destinata ad imporre al suo popolo sacrifici immensi. Anche dall'araldo, quindi, Eschilo fa narrare le pene e le fatiche della spedizione bellica. Molto più esplicito è poi il discorso del coro, che non ha l'incondizionata dedizione del soldato al suo duce e, in quanto rappresentante del popolo e corresponsabile delle sue sorti, sente il dovere della critica. Nel suo primo canto era già caduto l'accenno: « per le seduzioni di una donna molta sventura incolse ai Danai e ai Troiani », e tale è il pensiero che il secondo canto sviluppa. Il poeta sa certo immedesimarsi nei sentimenti degli Atridi, e in termini insolitamente teneri dipinge il dolore di Menelao abbandonato. Un simile dolore personale è però giustificazione sufficiente per i dolori di tutto un popolo, che ha mandato alla guerra i suoi figli fiorenti, e ne ha riavuto indietro un mucchio di cenere? « A causa di una donna straniera sono caduti », mormora nascostamente il popolo. « Ma un grave peso ha la voce di rimprovero dei cittadini, e chi è maledetto dal suo popolo ne sconterà la pena ». Più aspro ancora si fa il coro, e giunge fino alla parola atroce: « Dio non dimentica gli assassini dei popoli » [1]. Ecco perché non è facile per il coro credere nella vittoria della sua stessa causa, e lo angoscia il presentimento che su guerra simile non può fondarsi alcun benessere. Si leva così la sua franca critica, e salutando il reduce esso dice (799):

> Quando, un giorno, scendesti in campo a causa di Elena,
> non ti potei chiamare, non te lo voglio nascondere,
> un duce avveduto,
> e mi parve che tu navigassi verso false mete.

Agamennone ha vinto. Ma in una guerra vana, che è costata tanti sacrifici al suo popolo.

Nei *Sette a Tebe* Eschilo aveva trasformato in avvertimento la profezia che era stata fatta a Laio. In questa tragedia, al segno preannunziante la vittoria di cui parla l'Iliade, egli ne sostituisce un altro, che oltre a prometter vittoria, minaccia anche grave sciagura. È anche questo un avvertimento, e Agamennone lo riceve prima della partenza, in un momento, quindi, in cui è ancora libero di decidere. Come Laio, anch'egli non ne tiene alcun conto; e il dolore gli insegnerà che cosa ciò significhi. I timori di Calcante si rivelano presto ben fondati. Artemide, irata, ostacola la partenza con venti contrari e perché la spedizione si possa effettuare esige un sacrificio, un sacrificio personalissimo dell'uomo su cui grava la responsabilità di questa guerra. Il gran re deve offrire alla divinità la sua stessa figlia. Cosa inaudita si pretende

[1] 461 *τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ*
ἄσκοποι θεοί.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

quindi da un cuore paterno. Ma Agamennone non è più padrone della sua decisione.

> Come posso abbandonare la flotta,
> tradire i compagni di spedizione? [1].

Compiuto il primo passo, egli non è più libero.

> E una volta ch'egli si fu piegato sotto il giogo della violenza,
> ed ebbe impresso ai suoi pensieri una direzione impura ed empia,
> avvenne ch'egli trovò la via
> per una temeraria decisione.
> Sì, lo sciagurato turbamento di una prima colpa
> rende ardito l'uomo con consigli imprudenti.
> Così egli trovò il coraggio di farsi carnefice della figlia,
> in favore di una guerra causata da una donna,
> come sacrificio propiziatorio per la flotta [2].

Nei termini più aspri il coro qualifica quindi l'operato di Agamennone come un crimine, pur non dimenticando come tale sacrificio debba essere stato grave per il padre. Per noi, la cosa più atroce è che egli sia costretto a compierlo perché la dea lo esige. Egli stesso però ne ha suscitato l'ira decidendo la guerra, e con quella la distruzione dei popoli. Da questa decisione consegue ch'egli debba poi piegarsi « sotto il giogo della necessità ». La sorte segue allora di forza la sua via. Il legittimo amore materno e la lussuria della forte donna si uniscono con la brama di vendetta del miserabile rampollo di una grande casa in un delitto orribile. Dinanzi all'occhio chiaroveggente del poeta si svelano così i legami che congiungono il dolore di Agamennone con il suo operato.

Il poeta tragico che nella decisione di Agamennone a iniziare la guerra ricerca il difetto giuridico, non è un giudice, come non è un piatto moralista se in tutti i casi pretende di raggiungere il pareggio esteriore di colpa e di pena. Egli avverte l'esigenza di interpretare il senso del destino di Agamennone. Compiuta la sua indagine, ne conclude che anche in questo caso non opera un fato cieco, non v'è un tremendo spirito di maledizione che senza

---

1 [212] *πῶς λιπόναυς γένωμαι,*
ξυμμαχίας ἁμαρτών;.

2 *ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον*
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
ἄναγνον ἀνίερον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω.
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
τλάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων. ἔτλα δ' οὖν
θυτὴρ γενέσθαι θυγατρός,
γυναικοποίνων πολέμων ἀρωγάν
καὶ προτέλεια ναῶν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

alcun apporto da parte degli uomini ne guidi arbitrariamente le sorti. Decisiva è anche qui l'opera dell'uomo. E « ciò che è fatto, è reso ».

Oltre a Clitennestra e Agamennone, un altro personaggio attira la nostra attenzione in questo dramma. È Cassandra. Da un punto di vista meramente esteriore, potrebbe anche mancare nell'azione. La sua presenza non serve, come avviene per autori successivi, per spiegare la decisione dell'assassinio da parte di Clitennestra, che in realtà l'aveva ormai presa da gran tempo. La funzione artistica della scena in cui essa compare è duplice: la sua visione ci fa assistere all'uccisione di Agamennone con un'efficacia ben maggiore di quella che avrebbe consentito il resoconto di un messo; e ad un tempo questo misfatto si inserisce nella catena degli orrori e dei dolori della stirpe degli Atridi con un'evidenza funesta che in un canto corale non si sarebbe potuta raggiungere. La massima efficacia della scena non risiede però nell'apporto che ne può venire allo svolgimento drammatico, ma nella suggestione che su di noi esercita Cassandra con la sua persona e la tragicità del suo destino.

L'epica antica non parlava ancora della virtù profetica di Cassandra. Poi, un grande poeta deve aver creato la figura della figlia di Priamo, che prevede tutta la sciagura incombente sulla sua casa e sulla sua città natale, senza poterla stornare. Ma solo Eschilo ha sentito pienamente la tragicità di questa profetessa di sventura, che possiede la conoscenza del futuro, di cui Prometeo aveva saggiamente privato gli uomini, che viene da tutti derisa e trova credito solo nell'attimo in cui con la sua stessa misera morte conferma la veridicità dei suoi vaticini.

Anche per lei il poeta s'è posta la domanda, se la sua sofferenza fosse conseguenza del suo agire. In un pacato dialogo ch'egli fa seguire all'estasi tempestosa, sollecitata dal coro Cassandra svela il motivo del suo grave destino (1202 ss.). Poiché ella non aveva mantenuto ad Apollo la sua promessa d'amore, il dio aveva reso per lei maledetto il suo dono dell'antiveggenza. Come Io, anch'ella aveva dovuto sperimentare i rischi della vicinanza divina. Ma se Io era stata almeno confortata dalla promessa che sarebbe sopravvissuta nei racconti degli uomini come sposa di Zeus, l'ultima parola pronunciata da Cassandra è di amaro lamento sulla sua morte di schiava senza patria, il cui ricordo scompare insieme con lei, come la scrittura dalla tavoletta detersa da una spugna bagnata. Il poeta tragico soltanto doveva suscitarlo a nuova vita.

« Apollo distruttore », ella chiama il dio cui era stata un tempo tanto vicina, e la nostra sensibilità le riconosce il diritto di accusare. Anzi, a noi sorge spontanea la domanda: « Era possibile e lecito ad un dio amare così, punire così? ». Eschilo evita di porre simili problemi; ma ci induce alla più

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

profonda pietà per l'infelice. E ci riesce impossibile pensare che anche in questo caso per il poeta il bilancio di dolore e azione pareggiasse perfettamente.

Eschilo nutriva nel suo animo una religiosità prettamente personale, improntata dalla sua stessa sensibilità etica. Ciò nondimeno egli si trovava di fronte ad una tradizione consacrata dal tempo, cui non osava rifiutar fede. Che ne sorgessero dei conflitti, è quanto mai comprensibile; e come gli risultasse difficile conciliarne i termini, può apparirci chiaramente appunto dall'*Agamennone*. Per due volte egli ha colto l'occasione, come fa sovente Pindaro nelle sue odi, di dichiarare esplicitamente, per bocca del coro, il suo personale atteggiamento.

Sin dal secondo canto corale egli corregge la credenza popolare nell'invidia degli dei, precisando che soltanto colui che gode ingiustamente della felicità è colpito dalle Erinni. Nel canto seguente egli sviluppa tale pensiero:

> È un detto antico, spesso ripetuto, che una piena felicità umana
> genera degli eredi, non muore senza figli,
> e che dal favore della sorte scaturisce
> per la stirpe miseria incommensurabile.
> Io penso diversamente dal mondo, e sia pure io solo:
> è il delitto che genera
> una prole ben simile al padre.
> Alla casa che onora il diritto e la virtù,
> cresce, come erede, la benedizione [1].

Una felicità troppo grande cela delle insidie, e il coro augura a se stesso una sorte modesta: « Che io non sia distruttore di città! ». Non però la felicità per se stessa è determinante, ma la *hybris* cui essa può indurre. Come Serse, anche Agamennone è stato trascinato dalla sua potenza ad una perniciosa decisione di guerra, e immediatamente prima della sua morte, contro i suoi stessi sentimenti, da sua moglie si lascia ancora indurre alla *hybris*. Il tappeto di porpora, che il re vincitore calca per entrare nella sua casa gravida d'assassinio, quando egli stesso aveva appena detto: « Al modo degli uomini mi devi onorare, non come un dio », sta a simboleggiare tutto il suo destino. Non la felicità e il possesso, ma la mente e gli atti dell'uomo sono determinanti.

Il secondo passo ha significato ancor più vasto e profondo. Il primo canto del coro si articola in due parti; la prima riguarda il presagio ambivalente, la

---

1 750 *παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος*
τέτυκται, μέγαν τελεσθέντα φωτὸς ὄλβον
τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν,
ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας γένει
βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν.
δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ-
μί· τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,
σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννᾳ·
οἴκων δ' ἀπ' εὐθυδίκων
καλλίπαις πότμος αἰεί.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

seconda narra il sacrificio di Ifigenia, la terribile conferma del vaticinio di sventura. Ma fra queste due sezioni il poeta inserisce un inno a Zeus, contrastante per melodia e contenuto e apparentemente estraneo al resto; in realtà, però, destinato ad adempiere, rispetto alla narrazione lirica che lo inquadra, la medesima funzione che hanno di consueto i canti corali rispetto all'azione e al dialogo: quella cioè di creare per l'ascoltatore l'atmosfera atta a rendergli accessibile il senso profondo degli eventi.

Già nelle *Supplici* la parodo culminava in un analogo inno a Zeus, che lassù governa senza fatica il mondo e sulla terra attua la giustizia e sostiene i deboli. Anche là avvertivamo la voce del poeta stesso; ma se il canto delle fanciulle rimaneva l'espressione di una fiducia infantilmente credula e di una pietà ingenua, nell'*Agamennone* Eschilo non lascia più adito a dubbi: egli vi professa una fede del tutto personale, conquistata a fatica in lunghe riflessioni, nonostante tutti gli enigmi della vita.

> Zeus, chiunque egli sia, se di questo nome è contento,
> voglio chiamarlo così.
> Nulla so pensare che gli sia pari,
> per quanto tutto abbia soppesato al suo paragone;
> in lui, in Zeus, voglio davvero riversare
> il tormentoso peso dei pensieri che grava sul mio cuore [1].

« Quelli che regnarono prima di lui, sicuri della loro forza violenta, sono precipitati. Pure, esaltare di cuore Zeus come vincitore, ecco il sigillo di ogni saggezza »:

> Zeus, che guida gli uomini sulla via della conoscenza,
> che elevò a legge la parola « imparare soffrendo ».
> Invece del sonno, scende nel cuore la pena,
> che attende la punizione d'un cattivo operare.
> Dio siede lassù al timone. Regna con la forza,
> ma dio è buono [2].

Solo quest'ultima strofa rivela a che cosa tenda il poeta: il quale non vuole intonare un generico inno a Zeus, ma ha di mira una teodicea che gli sveli la sostanza del governo di Zeus. Per tutta la sua opera egli aveva preso avvio dalla massima, che l'esperienza suggerisce, « Ciò che è fatto, è reso ». Ma solo

---

[1] 160 *Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐτῷ φίλον κεκλημένῳ*
τοῦτό νιν προσεννέπω.
οὐκ ἔχω προσεικάσαι
πάντ' ἐπισταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως. [ἄχθος

[2] 176 *τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώσαντα, τὸν 'πάθει μάθος'*
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν.
δαιμόνων δέ που χάρις βιαίως
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

a questo punto la integra e l'approfondisce col suo sentimento religioso. Gli è ora chiaro il senso del dolore, e il valore che vi inerisce per la vita umana; la felicità e il benessere conducono alla *hybris* e alla rovina, soltanto il dolore porta alla conoscenza, alla saggezza di vita che salvaguarda dalle cadute. Nel dolore Serse e Prometeo erano stati costretti a ravvedersi. Nel dolore già in Aulide, Agamennone aveva capito d'aver intrapreso una via falsa, e anche se aveva poi continuato a percorrerla, la sua vita può almeno servire di lezione e d'avvertimento a chi ne segua con intelligenza il corso.

Soffrire è cosa amara, ed è troppo facile per l'uomo esserne indotto al lamento e all'accusa. I pensieri di Zeus, inoltre, sono sovente ben ardui a seguirsi. Eschilo stesso si trova talvolta dinanzi ad un enigma, ma proprio per questo egli deve ammettere ciò che nella vita trova sempre nuove conferme, ciò che si può fermamente credere, che Zeus è, sì, un signore severo, ma è animato da buone intenzioni verso gli uomini. Non è un tiranno, e non è solamente giusto: è anche buono. Solo questa fede dà pace al cuore. Così sente il poeta, perfino di fronte ai fatti orribili che pone sulla scena. E in tale spirito desidera che anche gli Ateniesi assistano alla sua tragedia.

Al termine dell'*Agamennone,* Clitennestra vuol stipulare un patto con il demone, per comprarne la ritirata. Ma è forse pensabile che l'uomo possa unilateralmente spezzare la catena di colpa ed espiazione, sì che un uxoricidio ne formi l'ultimo anello? La sensibilità etica, come quella religiosa, si ribellano ugualmente a simile ipotesi. Anche per la tragedia si giunge qui ad un intervallo, non alla conclusione.

La nascita e la morte sono i fondamentali accadimenti umani che ogni fede deve interpretare secondo il proprio spirito. Nell'antichissima religione di Demetra, diffusa nella sua terra natale, Eschilo aveva trovato la bella soluzione, secondo la quale la morte non è una fine, ma solo un anello nel corso circolare della natura divina. È la gran madre terra « che tutto genera e nutre, e ad essa tutto fa ritorno, per germogliare di nuovo » [1]. Proprio da tale rappresentazione era nato però il senso della delittuosa colpevolezza di chi con violenza arbitraria interrompesse questo divino moto circolare, ponendo un termine, anzi che ne fosse maturato il tempo, alla vita di un suo simile. Dal sangue versato con la violenza non sorgeva più una nuova vita.

« Ove il suolo materno della terra ha bevuto sangue, questo si rapprende in sangue d'assassinio » [2], che non suscita la vita, ma attira la morte, la morte

---

1 127 *καὶ γαῖαν αὐτήν, ἣ τὰ πάντα τίκτεται*
θρέψασά τ' αὖθις τῶνδε κῦμα λαμβάνει.

2 66 *τὰ δ' αἱματ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ*
τιτὰς φόνος πέπηγεν οὐ διαρρύδαν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dell'assassino. Tale effetto era avvertito in forme del tutto naturali. Vi si annetteva però l'idea delle potenze demoniche che chiedono vendetta per il delitto. La stessa madre terra s'adirava contro l'assassino, che aveva distrutto la vita da lei donata; l'anima del morto, scacciata anzi tempo dal suo corpo, esigeva vendetta. Ma chi era chiamata a compierla, in nome e secondo la volontà di tali potenze? Nel tempo antico non esisteva ancora una salda compagine statale che potesse assumersi questo compito. L'intervento era quindi affidato alla cerchia ristretta cui il morto apparteneva. Il sangue dell'ucciso era sparso sulla terra; ma lo stesso sangue sopravviveva nella sua stirpe, soprattutto nei suoi figli. Al figlio dell'ucciso spettava la vendetta, che non era quindi frutto di impulsi e di sentimenti personali d'ira, ma dovere religioso, dovere assoluto, dal quale nessuno, eccettuato lo stesso morente, poteva esonerare. Anche questo, infatti, è un sentimento primordiale dell'uomo posto di fronte all'assassinio:

> Una volta che, nella morte, il sangue dell'uomo
> s'è sparso in neri fiotti sulla terra,
> chi lo ridesta, per incanto, alla vita? [1].

Qualcosa di irrevocabile è accaduto, e perciò non v'è neppure espiazione possibile. Sangue chiama sangue.

Tali sentimenti animavano gli uomini della madre patria ellenica. Nell'Asia minore priva di tradizione, ove splendeva il sole della poesia omerica, non si nutriva invece lo stesso timore nei riguardi degli spiriti abitatori del profondo, e non era una vergogna accettare dall'assassino il prezzo dell'espiazione, farsi pagare la pena. V'erano stati, è vero, tempi inquieti e feroci, in cui concezioni e costumanze rilassate avevano minacciato di invadere anche la madre patria. E allora fu la delfica religione di Apollo che con inesorabile rigore difese l'intangibilità della vita, confermando quindi il dovere della vendetta di sangue. A colui che trascurasse simile dovere la divinità minacciava malattia e peste per il corpo, terrori per l'anima, e ripudio dalla comunità umana.

Sotto l'influsso di tale religione, come s'è fondatamente supposto, anche la storia di Oreste aveva ricevuto un nuovo contenuto. Nell'epica ionica Oreste era un giovane eroe che s'era acquistato fama uccidendo lo scaltro Egisto, il quale aveva sedotto Clitennestra e assassinato Agamennone con l'aiuto di lei. Ora egli diventava invece il prototipo del figlio che nelle circostanze più gravi compie il dovere della vendetta di sangue, uccidendo la

---

[1] Ag. 1018 *τὸ δ' ἐπὶ γᾶν πεσὸν ἅπαξ* *μέλαν αἷμα τίς ἂν*
θανάσιμον πρόπαρ ἀνδρός *πάλιν ἀγκαλέσαιτ' ἐπαείδων;*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

propria madre, colpevole di uxoricidio. Il vero autore della vendetta era in tal caso Apollo stesso, che aveva ordinato al figlio il terribile atto.

Questo era il seguito della storia di Agamennone che Eschilo riceveva dalla tradizione. Egli lo prepara sin dal primo dramma, quando Clitennestra spiega ad Agamennone l'assenza dell'unico figlio adducendo d'averlo mandato, preoccupata per la sua sicurezza, dall'amico Strofio nella Focide. Poi l'occhio veridico di Cassandra vede il matricida che ritorna dall'esilio per completare la rovina della casa degli Atridi, e la medesima spaventosa immagine appare anche alla vista stessa di Clitennestra, quando le parole del coro, « Ciò che è fatto, è reso », la richiamano alla punizione che l'attende.

All'inizio del secondo dramma scorgiamo, a qualche distanza dal palazzo, un tumulo, la tomba di Agamennone, termine tangibile di congiunzione fra il mondo e gli inferi. Due uomini vi si accostano, Oreste, che dopo la morte del padre era stato bandito dalla patria, e Pilade, l'amico nella cui casa paterna egli aveva trovato rifugio. Oreste pone una ciocca di capelli sulla tomba del padre, cui un giorno non poté rendere gli ultimi onori. In una preghiera egli dichiara ciò che lo ha spinto fin lì:

> Zeus, dammi ch'io vendichi la morte di mio padre,
> assistimi benignamente nella lotta [1].

Quindi si discosta, perché s'avvicina un corteo di donne.

È il coro delle « coefore », le domestiche della casa che, guidate da Elettra, (subito Oreste sente ch'ella è la sorella) vengono al sepolcro per offrire sacrifici al morto. Le ha inviate Clitennestra. La fiera regina, che un tempo rideva delle visioni notturne (*Agam.* 275), è balzata ora dal giaciglio, spaventata da un sogno funesto, e vorrebbe placare lo spirito del marito ucciso. « Ingrata fatica d'amore », dicono le donne, che, come la vedetta del primo dramma, partecipano intimamente alle sorti della casa, devotissime ad Elettra e piene d'odio per la delittuosa coppia di sovrani che sono costrette a servire. « Ov'è riscatto per il sangue versato! ». Certo, poiché sono in possesso del potere, gli assassini non hanno da temere la condanna del popolo. Ma ancora regna *Dike,* che sempre raggiunge i rei, l'uno subito, nello splendore del mezzogiorno, l'altro nel crepuscolo della vita, un terzo nella notte eterna della morte.

Stiamo ascoltando le donne della casa. Ma senza che quasi ce ne avvediamo esse divengono per noi interpreti di tutto il popolo, di cui conosciamo in tal modo lo stato d'animo, che finiamo col condividere. Quanto

---

[1] 18 *ὦ Ζεῦ, δός με τεῖσασθαι μόρον*
πατρός, γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

allo svolgimento dell'azione, il progetto di vendetta di Oreste crea un'atmosfera di eccitazione, e l'ordine di Clitennestra permette l'incontro dei due fratelli, che Eschilo vuole avvenga prima del matricidio.

Anche Elettra, come il coro, sente profondamente come sia innaturale l'incarico materno. Versando i libami, come potrebbe, secondo il sacro costume, dire che la cara moglie invia un dono al caro marito? No, altre parole sono qui opportune, e di buon grado ella presta orecchio al coro, che le propone d'invocare dagli inferi benedizione per i figli traditi della casa, e maledizione e vendetta per la madre e per Egisto.

Che Elettra cerchi consiglio dalle schiave, ci appare cosa affatto naturale in una ragazza giovane come lei. Siamo però autorizzati a valutarne modernamente le domande in base a criteri psicologici, intendendole come segni di irresolutezza e di perplessità? Ella si limita a pregare il coro di riflettere insieme con lei; le risposte che ne ottiene sono in fondo suggerite da lei stessa, e da sé ella formula la sua preghiera. È giovane, ma poco più tardi le donne del coro si dichiarano liete, « vecchie come sono, d'imparare dalla più giovane » (171). E quantunque la domanda non abbia qui, come sovente nella tragedia, l'esclusiva funzione di provocare la risposta, quest'ultima, tuttavia, è essenziale per il poeta. Sin dal principio, infatti, abbiamo ricevuto l'impressione decisiva che la vendetta sugli assassini del padre non è un desiderio personale dei figli, e neppure un ordine arbitrario di Apollo; ma è il senso di giustizia del popolo che esige questa forma d'espiazione. Oreste, in ascolto durante la scena, sente così la voce del popolo, sente, e sono le prime parole che ode in patria, come il coro consiglia a sua sorella di pregare: possa venire, per gli assassini, un vendicatore, sia un dio o sia un uomo;

> dillo apertamente, che paghi l'assassinio con l'assassinio [1].

Elettra è salita sul tumulo per compiere l'offerta. Scorge la ciocca di capelli e il cuore le dice che nessun altro all'infuori di Oreste può averla inviata. Inviata? Ecco ch'ella nota anche delle impronte di piedi, i cui contorni assomigliano ai suoi. Egli stesso deve essere venuto! A questo punto il fratello esce dal nascondiglio, si fa riconoscere, convince la sorella mostrandole l'abito che indossa, da lei stessa tessuto.

Avremo in seguito occasione di osservare con quale affettuoso slancio Sofocle abbia fatto dell'incontro dei due fratelli un gioiello di particolare splendore. Anche Eschilo è l'artista che con realistica efficacia ci pone dinanzi questa figura d'Elettra, che da una ciocca di capelli e da alcune impronte attinge, prima, improvvisa sicurezza del ritorno affatto insperato del fratello

---

[1] 121 *ἁπλωστὶ φράζουσ' 'ὅστις ἀνταποκτενεῖ'.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

lontano, e non osa, poi, credere ai suoi occhi e al suo cuore quando se lo vede davanti in carne ed ossa. L'intiera scena, tuttavia, è rigorosamente subordinata al complessivo svolgersi dell'azione. Anche nel prologo, al momento in cui rivedeva, dopo tanti anni, la sorella, Oreste non aveva detto una parola per esprimere l'interna commozione. Aveva rivolto a Zeus la sua invocazione di vendetta e si era poi fatto da parte, per vedere « che cosa significasse quel corteo orante ». I pochi versi con cui si fa riconoscere non terminano con uno slancio d'amore a lungo trattenuto, ma con l'avvertimento di non mettere in pericolo il suo piano con una gioia troppo rumorosa. La sorella è più appassionata. Ma se, come Andromaca al congedo di Ettore, ella dice che Oreste è per lei padre, madre, fratello e sorella, non è questa soltanto una protesta d'affetto, la dichiarazione ch'egli è tutto per lei: vi è anche implicito il pensiero che Oreste rappresenta tutta la sua famiglia. « Con forza eroica tu riacquisti la casa paterna », ella dice subito, e fa poi seguire la preghiera a Zeus, perché voglia prestare il suo aiuto.

Ci troviamo così ancora sulla via che conduce direttamente al fine del tema centrale. Oreste si associa alla preghiera a Zeus e ne trae spunto per narrare come Apollo gli abbia comandato, nei termini più energici, la vendetta del sangue e abbia minacciato, in caso di disubbidienza, punizioni terribili. « Però, anche se non gli dovessi ubbidienza, sarebbe ugualmente necessario, per me, compiere quell'atto. Troppe cose mi traggono allo stesso fine: l'ordine del dio, il dolore per il padre, e poi il mio stesso bisogno, la cura per il mio popolo glorioso, che non deve portare il vergognoso giogo di due femmine ». Oreste non è soltanto strumento della divinità. Di sua spontanea volontà egli segue l'ammonimento di Apollo.

Oreste è venuto per vendicare l'assassinio del padre, e tale decisione è in lui saldissima — ecco il risultato con cui si chiude il primo atto della tragedia.

Da un punto di vista meramente tecnico, potrebbero ora senz'altro far seguito la preparazione dell'impresa e la sua attuazione. Ma il poeta tragico mira ad altro che ad una semplice narrazione di fatti esteriori, e ciò implica anche una diversa strutturazione dell'opera. Il grande atto centrale delle *Supplici* era stato da Eschilo configurato in modo, che in versi sempre nuovi le figlie di Danao assalissero il re per volgerne a loro favore la decisione. In questo caso la decisione è già stata presa; ma nei versi del dialogo in cui Oreste spiega i suoi motivi, ha parlato in un primo tempo soltanto la sua ragione, che in realtà non è in lui la sola ad essere interessata. Nell'animo di Oreste, come in quello di Elettra, ben altro si agita ed esige uno sfogo. Il poeta introduce quindi a questo punto una lunga scena, di tono puramente

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

lirico, un canto alterno fra i due fratelli e il coro, in cui la passione a lungo trattenuta cerca con violenza una forma d'espressione e, per Oreste in particolare, la vendetta appare come una necessità anche sul piano sentimentale.

Ma non in ciò si esaurisce la funzione di questo passo lirico. I processi psicologici individuali acquistano, per Eschilo, contenuto tragico solo se inseriti nel contesto del destino comune alla stirpe, il vero tema della sua trilogia; e in questa scena più che altrove ci vien mostrata, con evidenza sconcertante, la saldezza con cui, nella casa degli Atridi, gli anelli della delittuosa catena sono fra loro congiunti, tanto che perfino l'innocente Oreste, quasi ancora un ragazzo, è costretto a compiere un atto sanguinoso. Possiamo però giungere a capire gli eventi soltanto se, considerandoli, oltrepassiamo le esperienze e i sentimenti degli individui, se addirittura superiamo l'ambito dei viventi. Come nella scena dei *Persiani* in cui si evoca l'ombra di Dario, ci troviamo qui dinanzi ad un sepolcro; il mondo ultraterreno incombe direttamente sul mondo terreno. Agamennone non si rende visibile, come Dario; ma prende parte all'azione adirandosi, ammonendo, aiutando: esige giustizia in nome proprio e degli altri morti, in nome delle potenze degli inferi. Oreste ed Elettra non agiscono mossi soltanto da sentimenti personali: la loro azione è ad un tempo una necessità obiettiva. L'assassinio di Agamennone, che si tratta di vendicare, è infatti un delitto inaudito contro l'ordine divino delle cose, un delitto per cui gli inferi esigono espiazione incondizionata, che diventa un dovere per chi vi è chiamato. Questo ci fa sentire il grande atto centrale che, come nei *Persiani,* ha la funzione di chiarire il significato degli eventi.

Ne è già preparazione una frase della corifea, che media il passaggio dalla dichiarazione di Oreste che compirà la vendetta, all'evocazione del padre, innalzando la vicenda individuale ad una sfera più generale e più alta. Ella invoca le antiche *moire,* che guidano i destini, perché diano alle cose l'esito che vogliono Zeus e *Dike.*

> « Chi ha inferto un colpo sanguinoso, riceva
> un colpo sanguinoso. Chi ha fatto il male, lo patisca! »
> Antichissimo è il detto che questo annunzia.

Ecco il tema fondamentale che attraversa il canto seguente e tutta la trilogia.

Solo a questo punto sentiamo parlare i due fratelli, che nel frattempo si sono avvicinati al sepolcro. Essi invocano il padre morto, con parole e lamenti che pur ricordando la rituale lamentazione funebre, traggono dalla particolarità della situazione nuova forma e nuovo contenuto. A loro si unisce il coro in un canto alterno artisticamente distribuito in triadi e ritmato dai recitativi della corifea, che ne snodano lo svolgimento.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

« Padre, padre sventurato! » comincia Oreste. « Come trovare, da lontano, una via che conduca a te, al luogo ove riposi? La luce e le tenebre sono disgiunti, infatti, nella loro sorte. Ma che importa: un legame d'amore si può chiamare il lamento funebre che qui s'intona in onore degli Atridi, un tempo signori di questo luogo ». Il coro lo conforta: « Figlio, il morso della fiamma divorante non distrugge lo spirito del morto ». Esso continua ad agire nella vita, agisce come un rimprovero, che s'unisce al lamento dei rimasti per conseguire lo stesso fine: « Se il morente leva il suo grido, già sorge il vendicatore, e il lamento dei vivi, invocante giustizia, in suono violento, stana l'uccisore e l'afferra ». Interviene Elettra: « Odi, padre, anche il mio dolore pieno di lacrime, odi il canto lamentoso! Imploranti aiuto veniamo a te! ». « Dio può ancora tramutare il lamento in peana di vittoria », ribatte il coro, perché lo sguardo si rivolga al futuro. Ma i pensieri di Oreste indugiano ancora intorno a ciò che è avvenuto: « Avessi tu almeno trovato una morte da uomo davanti a Troia! La casa sarebbe ora gloriosa e tu avresti una tomba onorata ». Il coro ne sviluppa il pensiero: « E tu saresti, laggiù, nella cerchia dei tuoi compagni di guerra, un signore dei morti, come lo fosti un giorno dei vivi! »; ma dall'irreale desiderio del coro, inavvertitamente sorge l'immagine del sovrano potente, cui anche la fine indegna non aveva potuto togliere maestà e forza d'azione. Ed Elettra, invasa dalla vergogna della sua casa, controbatte: « No, meglio era che tu tornassi, e al tuo posto giacessero morti quelli che son divenuti tuoi assassini! ». Ma « i lamenti e i desideri, da soli, non hanno scopo alcuno », ammonisce ora il coro e richiama alla dura realtà, che rende doverosi l'odio e la vendetta contro gli attuali signori. Come una freccia questa parola giunge all'orecchio di Oreste. Egli sa che deve e vuole compiere la vendetta. Ma come lo potrà? È quasi un ragazzo e nessuno gli sta a lato. « Zeus, Zeus, fa' tu che la punizione colpisca i rei! ». Dal dolore deve scaturire la volontà d'agire e il canto lirico assume una nuova intonazione. « Ed io vorrei cantare un canto di giubilo, se vedessi uccisi quei due! », osa ora dire apertamente il coro, ed Elettra non prega più gli dei, ma ne reclama l'aiuto: « Voglio giustizia, ove ho patito ingiustizia ». Ancora il coro richiama alla legge eterna, per cui il sangue versato esige il sangue dell'assassino. La vendetta del padre non è soltanto compito degli uomini, ma è una necessità, fondata sul divino ordine cosmico. Proprio di fronte a tale necessità ad Oreste sale ancora alle labbra quanto già aveva detto nel dialogo con Elettra: « Siamo figli abbandonati, gli ultimi rampolli della casa. Voi ci dovete aiutare, voi, potenze del profondo. A chi ci si deve se no rivolgere, o Zeus? ». Tutto l'affanno che opprime il giovane, pena intima e angustia esteriore, si concentra in queste parole. Ma come prima, subito dopo la preghiera in cui dichiarava la propria impotenza, egli aveva manifestato la sua decisione di

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vendicare il padre, così anche ora, dopo la preghiera quasi disperata che segna il punto estremo del suo abbattimento, egli si volge all'azione. Inizia una nuova parte del canto alterno, distinta dalla precedente anche nella forma.

A questo punto soltanto l'attenzione passa dall'assassinato che chiede vendetta all'assassina che deve scontare il suo crimine. « Che dobbiamo dire, per colpire nel giusto? », comincia Elettra. Senza ch'ella lo voglia, appare ancora una volta ai suoi occhi il delitto impudente in tutti i suoi particolari. Per prima cosa è costretta a dire: « Abbiamo patito un dolore per cui non v'è perdono. Come un lupo bramoso di sangue, implacabile è il nostro cuore. Questo ha fatto nostra madre ». Ed ora Oreste, che al momento del delitto era già stato allontanato da Argo per volere di Clitennestra, apprende dalla sorella e dal coro come la madre non solo abbia assassinato con l'inganno il marito, ma abbia dato sfogo al suo odio anche sul morto. Il cadavere era stato portato alla sepoltura senza l'accompagnamento dei cittadini, senza le solennità funebri e i lamenti di rito; ed era stato perfino mutilato — « vergogna intollerabile per la tua vita » — mentre Elettra era rinchiusa in un angolo come una miserabile cagna e le era negato di seguire il padre alla tomba. Di colpo sono così dimenticati tutti gli ostacoli e Oreste ha ormai un solo pensiero:

> Ahimé! Ignominia su ignominia è ciò che dici.
> Ignominia del padre! Ella la sconterà
> per la potenza degli dei, per mano mia.
> E quando l'abbia uccisa, allora mi colga pure la morte [1].

Ciò non significa che Oreste giunga solo ora alla decisione, oppure che nel frattempo l'abbia di nuovo posta in dubbio; solo ora, piuttosto, la comprendiamo appieno come necessità, sia oggettiva che soggettiva.

Con una solenne invocazione, in cui Oreste ed Elettra insieme con il coro pregano per la buona riuscita della giusta vendetta, si conchiude il canto alterno. Poi i due fratelli salgono sul tumulo, e in un ultimo personale appello implorano l'aiuto del padre perché sia assicurata l'esistenza della casa.

Quale efficacia dovesse avere per gli spettatori ateniesi questa scena, possiamo ben immaginarlo ancor oggi. Ma già da prima non dobbiamo dimenticare che ci troviamo davanti alla tomba di Agamennone, il quale, con la sua invisibile presenza, domina il tutto. Dell'ordine di Apollo, nel canto alterno

---

[1] 434 *τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι.*
πατρὸς δ'ἀτίμωσιν ἄρα τείσει
ἕκατι μὲν δαιμόνων
ἕκατι δ'ἁμᾶν χερῶν.
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

non si fa più parola; non è ormai altro che un indice dei diritti che l'assassinato ha da avanzare. Altri sentimenti vengono però sottaciuti. Assistiamo commossi all'angoscia di Oreste e intuiamo bene che non è la vendetta sanguinosa per se stessa a spaventarlo e paralizzarlo. Eppure, nemmeno nelle ultime strofe, di cui Clitennestra costituisce il tema centrale, sentiamo fare da Oreste il minimo accenno al suo vero tormento, il pensiero del matricidio. Abbiamo già osservato, infatti, che è tipico dell'arte di Eschilo isolare i singoli motivi tragici per svilupparli separatamente. Nei *Sette a Tebe* solo alla fine l'autore ci fa sentire che sul severo e consapevole difensore della città patria grava il terribile peso della maledizione paterna; così anche ora egli ci presenta dapprima l'atto di Oreste semplicemente dal punto di vista della doverosa vendetta di sangue, e solo nella seconda parte della tragedia ci rende pienamente consapevoli che quest'atto di vendetta ha anche un altro aspetto, e in esso propriamente sono implicati il conflitto tragico e l'angoscia di Oreste. Era intenzione di Eschilo tenere in serbo questo motivo, perché risultasse poi tanto più efficace.

Già il contatto immediato con il regno dei morti, cui l'azione ci porta qui come per l'evocazione di Dario nei *Persiani,* fa sì che tutta la scena sia carica di un indicibile pathos, che la musica, la lingua, il quadro scenico contribuiscono ad accrescere. Tanto più evidente ci appare questo voluto contrasto, in quanto lo sviluppo successivo dell'azione esteriore si limita all'essenziale, in un tono quasi dimesso.

Dal coro Oreste apprende il contenuto del sogno funesto di Clitennestra e lo interpreta come un presagio che la vendetta riuscirà. Quindi il giovane, con una sicurezza che a noi moderni appare stupefacente, espone il suo piano d'azione. Con un inganno egli procurerà l'accesso al palazzo a sé e al suo amico Pilade e facilmente stenderà al suolo l'ignaro Egisto (solo a lui e alla sua resistenza egli pensa). Ad Elettra è riservato soltanto il compito di « osservare tutto bene nella casa ». Ella ha fatto la sua parte nel dramma e non comparirà più.

I pensieri del coro indugiano su Clitennestra: il suo delitto supera ogni audacia che la passione si dice abbia mai ispirato alle donne. Ma *Dike* ha già affilato la spada per la punizione.

Oreste si presenta come uno straniero focese, e chiede accesso. Invece dell'atteso Egisto, lo riceve Clitennestra e il figlio reca alla madre la falsa notizia della sua stessa morte. Quale pittura psicologica la nostra propensione di moderni a tali indagini avrebbe ricavato da una situazione simile! Invece, non una parola di Oreste tradisce un'emozione interna, e anzi il poeta indugia volutamente su particolari esteriori della vita quotidiana. Clitennestra, certo, prorompe in lamenti per la morte del figlio e la maledizione della casa,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e volentieri crederemmo che per un attimo il suo sentimento di madre prevalga in lei. Invece, quando la sentiamo parlare come se di sua volontà Oreste fosse stato lontano da casa, avvertiamo ancora la sua sinistra arte di simulatrice. E per renderci del tutto certi ch'ella in realtà non sente niente più di Egisto, il quale esprimerà più tardi in termini del tutto analoghi il suo finto dolore, il poeta ha fatto seguire una scena speciale, in cui la vecchia nutrice di Oreste dice della sua padrona: « Davanti ai domestici ella mostra un viso turbato, ma dentro le ride il cuore alla gradita notizia ». Alla vecchia vengono le lagrime agli occhi, se ripensa ad Oreste bambino; ma per Clitennestra il figlio, ormai adulto, era lo spauracchio che le toglieva il sonno.

Ormai la vendetta è avviata; il coro prega gli dei ed esorta Oreste a compierla, per la soddisfazione dei morti e il bene della casa e di tutta Argo.

Egisto, che la nutrice ha chiamato, trova rapida fine. Uno schiavo annuncia a Clitennestra ciò che è accaduto: « I morti uccidono il vivo! » [1]. Ancora una volta la donna demonica s'eleva ad antica grandezza. Invoca una scure, vuole affrontare il figlio con quell'arma, con cui ha ucciso il marito. Ma la sua ora è giunta, e invece di levare il braccio alla lotta, ella si scopre il petto, per ridestare in Oreste sentimenti filiali e di pietà. Invece, il suo sogno d'aver nutrito una serpe in seno non era stato vano. « Che debbo fare » — chiede Oreste al suo amico Pilade — « debbo aver timore della madre e risparmiarla? ». Ma questi gli rammenta l'ordine del dio e la sua stessa promessa d'ubbidirlo, e il giovane pronuncia allora la parola decisiva, breve:

Hai vinto; giusto è il tuo consiglio [2].

Per la nostra tecnica drammatica come per la nostra sensibilità artistica, è sorprendente che Pilade, personaggio muto per tutto il resto della tragedia, compia qui, in soli tre versi, un intervento di gravità decisiva. Non aveva, il poeta antico, altri mezzi a disposizione per far luce nell'animo di Oreste? Ed è proprio una disperata perplessità che impedisce a quest'ultimo di trovare da sé la via da seguire? A una simile disperazione di Oreste non si fa accenno in questa scena, né prima né dopo. In realtà, il motivo che qui ha suggerito questa forma è un altro. Come prima l'esortazione e l'incitamento del coro, così anche in questo caso la parola di una persona estranea sottrae la decisione alla sfera della volontà personale e accidentale. Non dobbiamo vedere l'indi-

---

[1] 886 *τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω.*

[2] 899 OR. *Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;*
PYL. *ποῦ δὴ τὰ λοιπὰ Λοξίου μαντεύματα*
τὰ πυθόχρηστα; πιστὰ δ' εὐορκώματα·
ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον.
OR. *κρίνω σε νικᾶν, καὶ παραινεῖς μοι καλῶς.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

viduo Oreste, ma il figlio, che deve compiere la vendetta di sangue, anche sulla madre stessa.

Perciò Oreste si fa sordo come una tomba alle implorazioni di lei, ai suoi tentativi di giustificazione, al suo minaccioso richiamo alle demoniche cagne sanguinarie che vendicheranno il matricidio. Ella ha commesso un atto snaturato, e di un atto snaturato è ora vittima.

Perfino il coro è ora sopraffatto dalla pietà, ma il suo canto esalta tuttavia la vittoria della giustizia, che apre finalmente una speranza di redenzione anche per l'intiera stirpe.

Quanto alla rappresentazione concreta degli atti sanguinosi che si compiono nella casa, il poeta ce li risparmia interamente: non un grido di morte ci giunge all'orecchio. La struttura della scena finale è parallela a quella dell'ultimo atto dell'Agamennone. Come là compariva il cadavere di Agamennone, qui — per lo schiudersi del fondale o per mezzo del palcoscenico girevole — compaiono quelli di Clitennestra e di Egisto, uniti nella morte come lo erano stati in vita. E come là usciva l'assassina, anche qui esce Oreste, che non regge però in mano l'arma del delitto per affermare fieramente il suo atto, ma mostra la vecchia veste in cui un giorno suo padre era stato avviluppato: egli vi cerca giustificazione dinanzi al popolo, affluito in gran folla, e più ancora dinanzi a se stesso. Ma quanto più duramente egli si esprime nei riguardi dell'assassina, tanto più vivamente noi sentiamo ch'ella è per lui rimasta la madre, che, anzi, è tornata ora ad essere tale.

Clitennestra sapeva parare con superiore abilità ogni attacco del coro. Il delitto di Oreste è ora dal coro approvato e difeso; nell'animo stesso del giovane si leva invece l'accusatore. La sua ragione, è vero, può ancora assicurargli che non senza diritto egli ha ucciso la madre, e che tale era l'ordine del dio. Ma non basta, tuttavia, a far tacere in lui l'altra voce. I suoi pensieri si confondono, deviano come cavalli bradi. Le cagne sanguinarie che la madre gli aveva profetizzato, ecco, se le vede avventare contro, femmine grige dalle serpi nei capelli, sempre più numerose. « Devo fuggire, non posso più rimanere ».

Oreste è tornato con la salda decisione di vendicare il padre, non solo come strumento del dio, ma come uomo, che pensa ed agisce liberamente. Considera la vendetta un dovere, allo stesso modo di sua sorella e del coro, e perfino nel momento in cui leva la spada per compierlo, Pilade lo conferma in questo suo modo di sentire. Solo quando l'atto atroce è compiuto e la tensione esaurita, avviene in lui repentina la metamorfosi. Il processo è certo psicologicamente comprensibile e acutamente osservato; ma vi avvertiamo nello stesso tempo la perizia della tecnica eschilea, per cui i singoli motivi

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

si sviluppano in piena chiarezza solo isolati. È dubbio che la scena avrebbe conservato la sua efficacia se Oreste avesse a lungo dibattuto il problema del matricidio prima di compierlo.

Clitennestra era impaurita solo dall'idea minacciosa della punizione. Ma non aveva avuto una parola di pentimento per la sua opera, non una parola di pietà per il marito ucciso. Oreste adduce i motivi per cui la ragione può giustificare il suo atto; ma più forte è in lui la voce della coscienza, che gli grida le sue riserve, gli dice che non ha compiuto un dovere e null'altro, ma ha anche commesso una colpa. Questa è la contraddizione che turba la sua mente. La tragicità del suo destino di uomo si esaspera nel contrasto, per cui l'azione stessa che un dio gli comanda e che egli sente come puro compito etico, lo trascina nella colpa più grave.

La tragicità dell'uomo Oreste ci commuove, ed è comprensibile che Aristofane citi questo dramma col nome di Orestea. Eschilo stesso però lo aveva intitolato dal coro; e ben a ragione. Il coro, infatti, non assolve, come nell'*Agamennone,* soltanto la funzione artistica di creare, con i suoi canti, l'atmosfera e di chiarire il significato degli eventi, ma a tali eventi prende parte attiva. Una volta — nella scena con la nutrice di Oreste — fa perfino procedere l'azione esteriore. Molto più essenziale è però il contributo del coro quando, nel dialogo con Elettra e poi nel canto alterno, sospinge i due fratelli dal sentimento imprecisato, dalla lamentela sterile cui s'erano abbandonati, ad una volontà decisa, all'azione, all'adempimento di ciò che la voce popolare definisce un dovere. Proprio in virtù di tale intervento l'esperienza e l'azione individuali vengono portati nella sfera degli eventi universali e dell'ordine cosmico. E l'uomo diviene centro di tragicità, non per la sua sensibilità personale o il suo carattere individuale, ma per il contenuto oggettivo del suo atto. Anche in questo caso il poeta prende avvio per la sua creazione artistica, non dall'uomo, ma dal problema che inerisce all'azione.

Al centro del dramma sta la punizione dell'assassinio di Agamennone. Ma il poeta non si stanca di ripetere che un ambito più vasto, tutta la stirpe, ne è interessato. Nel suo ultimo canto il coro, angosciato e pensieroso, dice che una nuova tempesta s'è abbattuta sulla casa dei Plistenidi. « Ha portato il salvatore o la morte? Ove trova un fine, ove una buona volta avrà termine, assopendosi dopo il suo infuriare, la potenza della sventura? ».

L'attuazione della vendetta di sangue, ad opera di Oreste, poteva rappresentare una vera conclusione? Ci rimangono ancora tracce di una letteratura più antica, influenzata dalla religione di Apollo, in cui a una simile domanda si rispondeva affermativamente senza alcuna difficoltà. In essa Oreste aveva, per l'appunto, adempiuto a un dovere imposto dalla divinità, e

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tanto bastava, dopo che il dio stesso lo aveva purificato secondo le prescrizioni rituali, a renderlo di nuovo pienamente membro della società umana. Pochi anni prima dell'*Orestea* un poeta moralista e religioso come Pindaro aveva perciò narrato la vendetta di Oreste su sua madre e su Egisto senza gettare neppure un'ombra sulla sua azione.

Con l'andar del tempo tuttavia una sensibilità etica più raffinata non poteva appagarsi di una simile conclusione. L'atto di Oreste esigeva certo una valutazione diversa rispetto a quello di Clitennestra; ma rimaneva pur sempre un matricidio. Poteva bastare, in un caso del genere, una purificazione esteriore? E gradualmente andò maturando anche un altro probiema, d'ordine generale: l'attuazione unilaterale della vendetta di sangue poteva condurre ad una risoluzione definitiva? Allo stesso modo dell'assassinato, anche colui che era stato colpito dalla vendetta possedeva un'anima, la quale a sua volta esigeva vendetta; e indipendentemente da ogni riflessione morale, continuava ad aver corso l'antica credenza che il sangue versato attirasse, per potenza magica, nuovo spargimento di sangue (v. sopra p. 131). Anche in questo caso vi erano divinità che udivano l'invocazione di vendetta del morente e ne prendevano le parti. Erano le « rabide » Erinni. Abitavano, giù nel profondo, accanto alla madre terra, che pure, in un culto locale dell'Arcadia, era venerata come Demetra Erinni. Il che è ben comprensibile, perché la dispensatrice di ogni forma di vita era particolarmente indicata a punire chi la distruggesse. E pure ovvio era che la credenza popolare non ascrivesse l'atto della punizione alla sua elevata e singolare persona, ma preferisse immaginare speciali spiriti punitori che, invocati dal morente, se ne assumessero la vendetta. Sin dall'inizio a questi spiriti destinati a portare soltanto sventura si deve essere attribuito un aspetto terrificante; e quando poi, nel sesto secolo, zelatori religiosi si compiacquero di dipingere a forti tinte la punizione dei rei negli inferi, deve aver avuto origine anche quell'immagine delle Erinni che Eschilo, per la fantasia popolare, presuppone. Vecchie brutte di figura e di vesti, dagli occhi acquosi e dall'alito pestifero, dall'aspetto umano, ma di natura bestiale. « Cagne irose », le chiama Clitennestra (*Coe.* 924); come bestie feroci esse braccano la preda, fino ad esserne esse stesse sfiancate; come vampiri succhiano il sangue dell'uccisore, gli prosciugano il midollo, lo cacciano per terra e per mare, e non gli dànno tregua neppure nell'Ade.

È avvertibile come Eschilo si senta disgustato da simili immaginazioni e come cerchi di trasferire negli spettatori la propria ripugnanza. Ma la sensibilità che aveva dato forma a questi esseri orripilanti trova un'eco anche nel suo animo. Le Erinni che Oreste, tormentato dalla coscienza, scorge dopo la sua azione, sono visibili soltanto a lui, e vien fatto di pensare che nel *Prometeo* il poeta parlava dei sogni che facevano presagire ad Io l'amore di

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Zeus. Non però ch'esse non siano altro che i prodotti di una mente angosciata: possiedono un'esistenza reale, anche per Eschilo.

La sorte di Oreste veniva così spostata sotto tutt'altra luce. Dietro agli eventi individuali si levava il conflitto universale, al di sopra dell'esperienza umana il contrasto delle potenze divine. Da tempo lo si era intuito. Già in Stesicoro Apollo dava il suo arco ad Oreste, perché l'arma divina lo proteggesse dalla persecuzione delle Erinni. Così il nodo veniva tagliato di forza, ma non si sbrogliava il groviglio in cui si intrecciavano i diritti di diverse potenze divine, e anche di sensibilità umane a quelli antitetici. Il senso religioso di Eschilo mirava ad una soluzione migliore, effettiva, del conflitto: che rispettasse, malgrado tale contrasto, l'unità del divino ordine cosmico. Gli sforzi che fece per raggiungerla sono testimoniati dal finale che ha dato all'Orestea, nell'ultimo dramma della trilogia.

L'inizio di quest'opera ci solleva dalla sfera dei turbamenti e dei delitti umani, per immetterci nell'ambito del divino. Ci troviamo dinanzi al tempio delfico del dio che ha sospinto Oreste alla vendetta. Apollo però non appare a noi isolato: erede delle più antiche divinità, Gea e Temi, egli occupa il sacrario profetico, che ha avuto in dono, e non è frutto di usurpazione, come eretici inventarono; ed esercita il suo ufficio per incarico del dio supremo. « Ciò che Zeus gli ispira, annuncia il Lossia ». La preghiera della sacerdotessa non si rivolge quindi esclusivamente ad Apollo, ma a tutti gli dei che in questa sacra e antichissima sede — ancor oggi in quel luogo ci invade la reverenza del divino — vengono venerati. Con particolare significato risuona il nome di Atena e l'ultima invocazione è rivolta a Zeus stesso, il supremo, il compitore. Ci sentiamo immersi nella pura armonia di un mondo divino, che un unico spirito governa, anche se altre persone agiscono in suo nome. E Zeus « compitore » guida le cose umane altrimenti da come Clitennestra aveva pensato, quando ne aveva invocato l'aiuto per il suo assassinio.

Bruscamente veniamo strappati a quest'atmosfera. Dopo essere entrata nel tempio, la Pizia se ne precipita fuori inorridita. Il sacrario è profanato. Un uomo lordo di sangue siede sul sacro ombelico della terra, circondato da figure così ripugnanti che mano di pittore non le saprebbe riprodurre. Soltanto Apollo può impedire una simile contaminazione.

Ed ora il dio, che nel dramma precedente aveva agito dietro le quinte, appare di persona. Si fa visibile l'interno del tempio; Oreste siede su di un sedile, circondato dalle Erinni, che per la stanchezza si sono addormentate, e accanto a lui è Apollo. « Il Lossia non mi abbandonerà », aveva detto una volta Oreste, fiducioso, prima di compiere l'assassinio. « Non ti abbandonerò », è ora la prima parola di Apollo. « Non temere! Ho voluto il matri-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

cidio e ora ti sono accanto. La liberazione dalle tue persecutrici la troverai però soltanto ad Atene, dove dei giudici giudicheranno la tua azione ». Oreste ubbidisce al suo ordine, abbandona il tempio.

Segue immediatamente una scena che, come quella dell'implorazione nelle *Coefore,* ci fa assistere all'intervento del regno dei morti negli avvenimenti umani. Appare lo spirito di Clitennestra, che rivolge amari rimproveri alle Erinni perché, dimentiche del loro dovere, si sono lasciate sfuggire l'assassino. Per tre volte è costretta a gridare nelle orecchie alle dormienti: « È fuggito! », prima di esserne udita. Come cani nel sonno le Erinni mugolano, non ancora sveglie; poi si riscuotono. Terribile è il loro dolore, quando si avvedono che la preda è sfuggita, terribile la loro ira contro il giovane dio che opponendosi alla legge l'ha loro strappata. Ma ora si fa loro incontro Apollo stesso, per cacciar di casa quei mostri, che con la pura divinità non hanno nulla a che fare. Il poeta introduce un breve dialogo, perché il contrasto delle potenze divine ne risulti formulato. Apollo ha comandato la vendetta per l'uxoricidio e ha purificato il figlio, che era per questo divenuto assassino. Le Erinni perseguitano il matricida, ma l'uxoricidio non rientra nella loro sfera d'azione. Infatti (si deve trattare di una restrizione dei loro compiti, avvenuta in determinati ambienti poco tempo prima di Eschilo) esse puniscono solo l'assassinio che è stato commesso contro lo stesso sangue. « Allora voi misconoscete il matrimonio, che Zeus stesso ha consacrato legandosi ad Era, distruggete la più intima società umana che è protetta dalla stessa *Dike.* Quindi io non ritengo valido il vostro appellarvi a *Dike.* Un terzo deve decidere. E può essere Pallade ».

Anche l'Apollo di Eschilo porta l'arco, come quello della letteratura più antica, ma riconosce l'esistenza di un conflitto che non si può eliminare con la forza. Non è neanche il dio assoluto, che possa sbrigare da sé una questione di diritto con un suo avversario. Il suo ufficio profetico lo ha ricevuto da Zeus; quindi egli porta il suo caso giuridico di fronte all'organo superiore che deciderà secondo il volere di Zeus e di *Dike.*

Entro il dramma, che a sua volta forma una piccola trilogia, ha così termine la prima parte. Muta la scena e ci troviamo sull'Acropoli di Atene, dove Oreste si è rifugiato accanto all'antica statua di Atena, per attendervi la sentenza. Già irrompono anche le persecutrici, guidate dalle sue tracce: « Odore di sangue umano le attira ». « Cerca un procedimento giuridico? Non ce n'è per l'assassino. Noi lo perseguitiamo, finché nell'Ade riceverà il giusto compenso ». Oreste invoca Atena. « Non v'è Apollo, non v'è Atena che t'aiuti. A me tu appartieni! », e iniziano ora quel magico canto allucinante e snervante di cui Schiller ha tentato di riprodurre la rabbrividente efficacia. Ma non « feierlich gedreht im Kreise beginnen sie des Hymnus Weise »; bensì

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

in balzi violenti s'avventano, ad ogni ritornello, contro Oreste aggrappato alla statua d'Atena.

Ed ecco che l'apparizione di Atena ci trasferisce in un altro mondo, più luminoso. È accorsa all'invocazione del supplice; ma come lo Zeus delle *Supplici,* ella presta il suo aiuto soltanto a chi lo merita. Interrogati i contendenti, la discordanza delle opinioni si fa subito patente. Le Erinni si appropriano del criterio che aveva validità nel diritto più antico degli Elleni come dei Germani: ciò che importa è il dato di fatto, e lo si accerta mediante il giuramento degli interessati. Siccome Oreste non può giurare negando l'assassinio, il caso è per esse ormai risolto. Atena indaga le circostanze, i moventi dell'atto. « Lo ha fatto perché costretto, perché temeva l'ira di qualcuno? ». E dà la parola anche all'altra parte. Oreste non nega il fatto: ha ucciso la madre, « vendicando la morte del carissimo padre, sangue per sangue », ma ne è corresponsabile Apollo, che gli ha ordinato l'assassinio.

Come il re argivo delle *Supplici,* Atena deve prendere una grave decisione, che anche per la sua terra può aver conseguenze fatali. A lei non compete giudizio così grave, ma ha fiducia che i cittadini del suo stato pronunceranno una sentenza grata a *Dike.* Ad essi affiderà la decisione.

Mentre, in un canto più pacato, ma tanto più incisivo, le Erinni mostrano come ai genitori umani sarebbe tolta ogni protezione se esse venissero private del loro ufficio di vendicatrici, Atena fa venire i giudici che ha scelto. Nello stesso tempo sulla scena si fanno tutti i preparativi per il processo, che viene solennemente aperto dallo squillo di tromba di un araldo. Seguendo la regolare procedura, Atena ascolta le parti: anche Apollo testimonia ancora una volta d'aver ordinato la vendetta. Poi, con solenni parole, Atena istituisce il tribunale che oggi pronuncerà la sentenza e per tutti i tempi eserciterà tale ufficio sul colle di Ares. I giudici depongono il loro voto. Ultima, Atena getta la sua pietra nell'urna a favore dell'imputato. A parità di voti Oreste viene assolto, e dopo aver calorosamente ringraziato Atena, Apollo e Zeus, ed anche Atene, egli si allontana.

La scena del giudizio ci appare sorprendente, non per il suo esito, ma per le operazioni che precedono la sentenza. In termini espliciti ed inequivocabili Apollo dichiara di aver dato l'ordine ad Oreste uniformandosi alle intenzioni di suo padre Zeus. Il che noi accettiamo nel senso che l'atto perfido di Clitennestra esigeva una punizione. Corrisponde però ancora allo spirito di Zeus che Apollo — certo in accordo con teorie scientifiche del tempo di Eschilo — adduca come prova che la madre non genera il figlio, non riproduce la stirpe, ma si limita a nutrire il seme che è stato in lei posto? E anche ammettendo che non possiamo qui non rifarci all'antica concezione genealogica, forse che Apollo salvaguarda così la santità della famiglia meglio delle

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Erinni, cui aveva poco prima rimproverato di misconoscere il matrimonio? Proprio questo parallelo ci fa ricordare che qui Apollo, come parte in causa, sostiene unilateralmente il suo punto di vista. Il suo richiamo ad Atena, nata senza madre dalla testa di Zeus, viene però raccolto dalla dea stessa, che ne trae la motivazione del suo voto assolutorio. Si esprime qui dunque l'autentico spirito ellenico da cui è sorta la figura di questa vergine divina, che ignora l'amore per l'uomo, ma in compenso con volontà vigorosa e luminosa chiarezza accompagna l'uomo eroico elevandone l'esistenza. Intuiamo quanto valore avesse ancora per Eschilo questa fede in Atena. I suoi Ateniesi ed egli stesso erano ancora animati dal medesimo spirito virile che s'era creato simile ideale, e a questo spirito doveva apparire ovvia una valutazione molto più alta della vita dell'uomo, dell'eroe, rispetto a quella della donna.

Volutamente, tuttavia, il poeta fa pure motivare ad Atena il suo voto in base ad una sensibilità soggettiva; e la sentenza non la pronuncia lei, ma il collegio dei giudici. Nella parità dei voti si esprimono così chiaramente l'insolubilità di un conflitto in cui pretesa sta di fronte a pretesa, dovere a dovere, diritto a diritto, e l'impossibilità, per gli dei come per gli uomini, di appianare con una formula, d'autorità, un conflitto interiore. Il che s'accorda anche con la nostra sensibilità di moderni, così come la deduzione che se ne trae, e cioè che in tal caso l'equilibrio dei due piatti della bilancia è da interpretarsi a favore dell'imputato.

Tutta questa « prima » scena giudiziaria è uno specchio fedele delle procedure che nell'Atene di Eschilo occupavano tanto campo. In tale realismo di descrizione rientrano anche la disputa delle due parti in causa, l'unilateralità delle difese, l'argomentazione cavillosa, e anche l'appello ai giudici perché, dando il loro voto, pensino agli interessi del paese. Anche in questo caso però tutti i « discorsi ambivalenti » e gli artifici dell'intelletto non sono sufficienti a condurre ad un giudizio univoco, come ci dimostra la discordanza nei voti dei giudici. È importante osservare che il tribunale si compone dei « migliori » cittadini di Atene, i quali, imparziali e consapevoli della loro responsabilità, si formano un'opinione fondandola sul loro sano buon senso. Ne nasce così il giudizio, formulato secondo lo spirito di Atena e di *Dike* stessa.

Quale effetto interiore avrà su Oreste questa sentenza? L'assoluzione lo libererà anche dai tormenti della coscienza che dopo il matricidio gli hanno dilaniato il cuore e la mente? — ci chiediamo noi. Ma Eschilo non si pone domande del genere. L'Oreste del nostro dramma ignora i tormenti della coscienza. Durante l'udienza egli s'appella semplicemente alla testimonianza d'Apollo d'aver egli stesso comandato il matricidio, e dal canto suo aggiunge: « E fino ad ora non lamento la mia sorte ». In genere il poeta non s'è dato pena di tracciarne il ritratto, ma lo ha considerato esclusivamente come

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

oggetto del procedimento giudiziario. La questione soltanto gli sta a cuore. E la sentenza rappresenta quindi una soluzione effettiva. Ciò che Apollo e le Erinni pretendevano aveva ugualmente radice nel principio « sangue per sangue ». Certo, Apollo che, mosso da una sensibilità etica, ordina la punizione di un delitto, si trova ad un livello più alto dei vampiri, che per magico istinto vengono in soccorso dello spirito del morto e succhiano il sangue dell'assassino. Una vera religione poteva però considerare doveroso un atto che è a sua volta un delitto orribile? Se non si voleva che il principio « sangue per sangue » desse origine ad una infinita catena delittuosa, era pur necessario che una conclusione venisse imposta dal di fuori, secondo lo spirito di Dike. Se il conflitto dei doveri in cui ogni uomo, come Oreste, poteva trovarsi impegnato, doveva trovare una soluzione soddisfacente, allora era indispensabile un organo che, superiore alle parti, non solo accertasse i fatti, ma ne valutasse anche i moventi e le circostanze. Alla violenza e al diritto unilateralmente reclamato doveva sostituirsi un procedimento giudiziario che anche in quei casi in cui il conflitto interiore fosse insolubile, ne cercasse un appianamento sotto il profilo sociale umano, ponendo così fine allo spargimento di sangue.

« Si allontanerà mai la sventura dalla casa dei Plistenidi? », chiedeva angosciosamente il coro al termine delle *Coefore*. Ora la risposta è data, si è giunti alla fine della catena di crimini. Oreste può ringraziare Atena d'aver salvato la sua casa e può iniziare per sé e per la sua stirpe una nuova vita.

Termina così la tragedia della casa dei Plistenidi. Ma non la trilogia di Eschilo. Le Erinni non abbandonano la scena, come ha fatto Apollo, ma vi rimangono insieme con Atena e i rappresentanti del suo popolo. Avevano prima acconsentito al processo, ma solo perché erano certe della vittoria. Ora la loro terribile furia non ha più freni. « Guai a voi, nuovi dei; avete calpestato antiche leggi, m'avete privato dei miei diritti. In cambio questa terra sentirà la mia ira: sputerò veleno per la rovina degli uomini e delle piante ». In caso di necessità, Atena potrebbe sempre difendere la sua terra con gli strali del padre; ma la dea armata preferisce confidare nelle armi dello spirito. « Non siete vinte, se parità di voti ha assolto Oreste, sebbene Zeus stesso, per bocca d'Apollo, abbia testimoniato in suo favore. E se per l'istituzione di questo tribunale i vostri diritti hanno patito una restrizione, io vi offro in compenso, nella mia terra, una sede onorata e il compito più alto di vegliare sulla moralità dei cittadini ». Molto lunga è la resistenza delle antiche dee, ma le vince infine la conciliante parola di Atena, ed esse ne accettano l'offerta. L'ardita vergine continuerà a proteggere la terra dall'esterno, ed esse provvederanno alle piante, alle bestie, ai tesori della terra, daranno benessere agli uomini, custodiranno la santità del matrimonio, la

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

pace e la concordia fra i cittadini e nello stato. In un corteo solenne le antiche divinità pacificate vengono infine accompagnate alla loro nuova sede, ai piedi dell'Areopago.

Il cambiamento è avvenuto di sorpresa. Nella trilogia di Prometeo c'eran voluti dei secoli perché Titano e Zeus mutassero d'animo. In realtà qui non è il tempo che matura simile effetto, ma un'altra potenza. Alcuni decenni dopo l'Orestea, il maestro del discorso di Gorgia esaltava la magica virtù del *logos,* che con l'aiuto della persuasione, della *peitho,* sa plasmare l'animo degli uditori. Anche in Eschilo Atena scongiura le Erinni di piegarsi alla sacra maestà della *peitho,* e a questa è grata, in seguito, d'aver prestato alle sue parole incanto e dolcezza. Queste parole potevano però aver tanta forza solo perché originate dallo spirito, da uno spirito che non s'affidava a motivazioni cavillose, ma scavava nel profondo, fino alle radici prime della saggezza. Solo così poteva operarsi il prodigio per cui in un mutamento così repentino i ciechi e istintivi spiriti della vendetta erano diventati divinità benefiche, capaci di vegliare sulla santità del matrimonio e la moralità dei cittadini. Alla nostra sensibilità di moderni simile metamorfosi può apparire psicologicamente poco accettabile; in compenso possiamo e dobbiamo avvertire che chi parla non è qui il poeta, attento a seguire i processi psicologici, ma il profeta, desideroso di far luce su estreme verità religiose che sono per lui divenute oggetto di fede.

Nella prima parte del dramma Eschilo aveva volutamente rappresentato le Erinni in figura di femmine carnefici, perché così doveva piacere alla fantasia popolare. Ma allo stesso modo di Platone, la cui religione si fonda sul principio che dio non può essere causa di male, personalmente egli non tollera l'idea che esistano divinità unicamente impegnate a recare sventura. Anche ammettendo che il male operato dalle Erinni, la vendetta in quanto punizione, non è più tale se considerato da un punto di vista cosmico, nondimeno la natura di una divinità non può in esso esaurirsi. Questo modo di sentire, proprio del poeta, aveva riscontro anche nella fede del suo popolo, per il quale spiriti soltanto punitori non erano divinità da venerare nel culto. Fuori, davanti alle porte della città, a Colono, si trovava il boschetto abitato dalle figlie dell'oscurità e della terra, le tremende custodi dell'accesso agli Inferi. Non come Erinni esse venivano però venerate; Sofocle le chiamava Eumenidi, le Benevole, e così avevano nome in molti luoghi le potenze sotterranee che, come la stessa madre terra, potevano punire terribilmente, ma anche diffondere il benessere nel mondo. Anche nell'interno della città, sul declivio dell'Areopago, v'era una fenditura del suolo che conduceva agli inferi, una cavità in cui dimoravano tali spiriti sotterranei, pronti, in un processo di sangue, a testimoniare contro l'assassino e a trascinarlo nell'Ade. Nel culto

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

però esse si chiamavano le Venerande, Σεμναί, e se la reverenza implicava anche la paura della punizione, pure si tributava loro venerazione perché premiavano anche i buoni. Le Erinni di Eschilo troveranno pure in tal luogo la loro dimora e si chiameranno, per volere di Atena, Eumenidi. Il poeta si collegava quindi al culto patrio; ma se la fede popolare tollerava tranquillamente delle contraddizioni nell'ambito del divino, il suo sentimento religioso lo sollecitava a cercarne l'appianamento e la conciliazione. Tutto il dramma s'informa a tale tendenza.

Violentemente adirate, le Erinni lamentano di essere state defraudate dei loro antichi diritti dai nuovi dei; ma Atena insegna loro che l'assoluzione di Oreste non ha tale significato. Anche in avvenire saranno necessarie delle potenze punitrici. Le Erinni dovranno però imparare che il metro della punizione dev'essere fornito dalla sensibilità etica. In tal senso Apollo è interprete di una visione « moderna », più alta. Ma poiché anche il suo ordine di vendetta era stato unilaterale, anch'egli deve piegarsi di fronte ad una instanza superiore, di fronte a *Dike,* che per incarico di Zeus giudica i fatti con obiettività, riducendo ad armonia le potenze divine in dissidio e i loro diritti. Anche le Erinni debbono e possono operare al servizio di *Dike* e di Zeus, a patto di trasformarsi, da spiriti primitivi che ciecamente puniscono e perseguitano, in potenze etiche, che in senso positivo operano il bene.

Si appiana così l'antitesi fra dei « antichi » e « nuovi ». Anche gli antichi conservano i loro diritti e i loro onori, pur che si adeguino allo spirito di Zeus Olimpio. Ecco il significato della metamorfosi per cui le Erinni divengono Eumenidi.

Con acutezza di visione Eschilo ha scorto la sostanziale affinità di queste dee, e nella « trasformazione » delle Erinni ha simboleggiato ad un tempo l'evoluzione del suo popolo. L'antichissima religione delle oscure viscere terrestri, in cui il sangue per cieca forza d'incanto esigeva il sangue, doveva esser superata dal luminoso mondo olimpico. Il quale a sua volta poteva attingere a quell'altezza etico-spirituale che la fede eschilea esigeva dal regno di Zeus, solo assumendo in sé e attualizzando il profondo contenuto dell'antica fede.

L'ordine cosmico di Zeus era dunque quanto il poeta, oltre l'intrico degli eventi umani nella casa degli Atridi, sapeva intravvedere. Per questo la sua trilogia non termina con l'assoluzione di Oreste; era necessario che seguisse ancora la trasformazione delle Erinni in Eumenidi.

L'ultimo dramma ci conduce nel mondo degli dei, e da qui di nuovo nel mondo degli uomini. Sui contrastanti diritti avanzati dagli dei decide infatti un tribunale umano, e nell'evoluzione del mondo divino si riflette la storia dell'umanità; ad un'epoca umana in cui vigeva esclusivamente la legge

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

del taglione, ne è infatti seguita un'altra, in cui un'istanza superiore ha tolto di mano al singolo la vendetta, avocando a sé il diritto di decidere quando e se questa doveva aver luogo. È il tribunale istituito dalla società organizzata, dalla *polis,* cui il singolo e la stirpe sono subordinati. La coscienza politica ateniese ha quindi ispirato al poeta la soluzione che, nel tribunale democratico, dirime la contesa della casa regale. Nello stato l'umanità si è fatta maggiorenne, è divenuta idonea a giudicare la condotta dei suoi singoli membri. Non si potrebbe però fraintendere peggio il poeta che ravvisando in queste scene un'affermata emancipazione degli uomini dalla divinità. È profondamente significativo che Eschilo non conceda ai giudici una sola parola e faccia condurre l'inchiesta, al loro posto, da Atena. Come per Eraclito, ch'era contemporaneo di Eschilo, tutte le leggi umane traggono nutrimento dall'unica legge divina, così anche il tribunale umano può adempiere il suo alto compito solo considerandosi un organo della divinità e seguendone lo spirito.

Eschilo non affida la decisione a un tribunale qualsiasi. Già in precedenza una leggenda ateniese narrava che Oreste era stato citato davanti all'Areopago dai discendenti di Egisto. Ma Eschilo è il primo a fare del sacro tribunale patrio un simbolo della potenza in forza della quale lo stato può decidere anche dei più gravi problemi etico-religiosi.

Qui parla il poeta ateniese, e qui possiamo anche vedere come il cittadino Eschilo sia stato influenzato, nella sua opera poetica, da esperienze immediate del suo tempo.

Il 459, l'anno in cui Eschilo compose l'*Orestea,* fu per Atene un tempo di grande tensione politica. All'esterno, il dualismo che s'era andato naturalmente formando dopo le guerre persiane fra l'egemonia ellenica di Sparta, fino allora incontrastata, e la potente ascesa di Atene, stava per sfociare in un sanguinoso conflitto decisivo. S'era già cominciato a combattere con il Peloponneso, ed era da attendersi di momento in momento l'intervento di Sparta. Dal canto suo Atene aveva stretto alleanza con Argo, un'antica avversaria di Sparta. Molto più gravi della crisi politica esterna erano però per Atene le lotte costituzionali che la sconvolgevano all'interno. Nel 462 aveva riportato una vittoria decisiva la tendenza progressista che aspirava ad una ulteriore democratizzazione dello stato. Al consiglio che si riuniva sul colle di Ares e aveva fino allora esercitato praticamente una sorta di controllo su tutto lo stato, fu lasciato, su proposta di Efialte, soltanto l'ufficio di tribunale dei delitti di sangue; d'altro lato tutte le decisioni politiche furono affidate agli organi a netta struttura democratica. Avrebbero questi proseguito per la via intrapresa? e quale fine erano destinati a raggiungere?

Il pericolo implicito in questo risveglio delle passioni fu improvvisamente manifesto quando Efialte morì assassinato. Non ci stupirà se simile

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

eccitazione poté influenzare anche l'opera di un poeta che si sentiva chiamato ad essere portavoce ed educatore del suo popolo.

La possibilità che, nelle *Eumenidi,* Apollo prospetta ad Atene di una alleanza duratura con Oreste e con i suoi successori, e la garanzia che quest'ultimo solennemente ne offre, non sono quindi altro che una dichiarazione di Eschilo a favore della nuova politica estera. Solo a questo scopo egli ha trasferito la sede di Agamennone da Micene ad Argo. Ancor più tesa sarà stata poi l'attenzione degli Ateniesi vedendo che la soluzione della vertenza della casa sovrana argiva veniva affidata all'Areopago ateniese e l'autore ne traeva spunto per dire una parola efficace sulla natura e sui compiti del tanto discusso consiglio. Atena stessa lo istituisce, circondandolo di un'aureola sacra. Gli attribuisce però soltanto la facoltà di decidere su delitti di sangue e non fa parola di poteri politici. Quando ella esorta a non inquinare la pura verità della legge, certo i seguaci di Efialte ne avranno interpretato la parola a loro favore. Ma dopo si sentivano dire:

> Consiglio ai miei cittadini: conservatevi reverenti
> lungi da eccessiva libertà e da spirito servile,
> e non estirpate dallo stato tutto quanto suscita timore!
> Chi osserverà ancora il diritto, avendo disimparato a temere? [1].

Il poeta non parla da partigiano: ammonisce con autorevolezza, ponendosi sul sicuro terreno costituzionale, ma prevenendo dagli abusi della nuova libertà. La sua missione lo impegna tanto, che già prima, nel canto delle Erinni, egli fa esprimere gli stessi avvertimenti e fa dichiarare la validità dell'antico principio solonico del giusto mezzo. In quel passo, le dee avevano preso spunto dai pericoli da temersi ove sparisca la paura della loro vendetta. Insensibilmente poi, dal timore della punizione, il canto passa ad esaltare la mente sana, il controllo di sé e la legalità, da cui scaturisce il benessere per il singolo come per la comunità. Proprio anche dalla bocca di divinità antiche era opportuno che gli Ateniesi sentissero che v'è qualcosa di più alto del timore della punizione, ed è lo spirito sociale che spontaneamente opera la giustizia. Tuttavia, essi non dovevano per questo bandire il timore e la reverenza. Neppure i cittadini liberi che rappresentano l'ideale di Pericle e che certo devono agire rettamente senza esservi costretti, possono fare a meno del timore e della reverenza morale dinanzi alle leggi, specialmente non scritte.

---

[1] 696 *τὸ μήτ' ἄναρχον μήτε δεσποτούμενον*
ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλεύω σέβειν,
καὶ μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἔξω βαλεῖν.
τίς γὰρ δεδοικὼς μηδὲν ἔνδικος βροτῶν;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

L'affetto patrio ha ispirato anche i canti finali della trilogia; sebbene vi risuoni ancora l'esortazione, purtroppo ben necessaria, ad evitare le liti e le sanguinose contese civili, vi prevalgono tuttavia fiducia e alterezza, la fede nella missione della patria che grandi cose ha compiuto e più grandi ancora ne compirà, pur che conservi il giusto spirito. Così vuole la divinità stessa e le preghiere che s'affollano sulle labbra al poeta divengono solenni promesse nelle quali Atena, intimamente unita alla sua terra e fiera dei suoi cittadini, e insieme con lei le pacificate Eumenidi, assicurano ad Atene prosperità perenne.

Opere perdute. - Tragedie.

I frammenti di opere perdute di Eschilo a noi pervenuti si sono fatti negli ultimi tempi più numerosi grazie a felici ritrovamenti di papiri. Per la maggior parte però i drammi sono ricostruibili al più solo nelle loro linee esterne; ben raramente c'è dato penetrarne l'intima struttura e il contenuto tragico. Dobbiamo quindi limitarci a dei brevi accenni.

È fama che Eschilo abbia modestamente definito le sue tragedie « vivande del grande banchetto d'Omero », e noi pure ancora riconosciamo di quanto egli sia debitore all'epica. Ovviamente però il poeta tragico non s'è limitato a versare in una forma diversa, drammatica, la materia mutuata, ma le ha dato anche nuovo contenuto, ispirato al suo stesso sentimento di vita.

Già abbiamo visto come al cittadino della libera *polis* di Atene la guerra troiana apparisse in tutt'altra luce che alla società cavalleresca dell'epica, e come, di conseguenza, s'ingrandisse per lui la tragicità di Agamennone, il re vittorioso, costretto a trarre insegnamento dal dolore. Anche la sorte del grande avversario di Agamennone gli si mostrava però da un altro lato. Una certa tragicità incombeva già in Omero sulla figura di Achille, il giovane eroe che di proprio impulso sceglie la morte immatura perché ne avrà fama immortale, e che ferito nell'orgoglio si condanna da sé all'inazione, provocando con la sua collera la morte del suo unico amico. Anch'egli era però genuina creatura del canto cavalleresco. Era il principe che di sua volontà s'era unito all'esercito e considerava suo diritto staccarsene di nuovo quando lo volesse. Osservava un fedele cameratismo nei confronti dei suoi Mirmidoni, ma ignorava ogni legame etico con la comunità dell'esercito, o addirittura del *demos*. Dal suo angolo visuale Eschilo doveva configurare ben altrimenti l'uomo e le cose. Già il primo dramma della sua *Achilleide*, i *Mirmidoni*, s'apre con gli aspri rimproveri che ad Achille rivolgono i suoi uomini, irati perché con la sua astensione dalla lotta egli pone in pericolo gravissimo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

l'esercito; quanto poi agli altri Greci, come sentiamo di lì a poco, la loro indignazione contro il traditore è tanto grande, che minacciano di lapidarlo. Il che, dapprima, ha il solo effetto di inasprire Achille — come Prometeo — nella sua ira e nel suo orgoglio. Come in Omero, Patroclo ottiene poi almeno per sé il permesso di partecipare alla lotta. In Eschilo, ad unire Achille a Patroclo non sono soltanto legami di amicizia, ma l'*eros* con tutta la sua passione, che l'eroe, accanto al cadavere dell'amico, svela apertamente. Comprendiamo la smisuratezza del suo dolore: in Patroclo Achille ha perduto tutto. E usando quindi tristemente per sé la parola dell'aquila che, colpita a morte da freccia pennuta, osserva: « Non penne altrui, le mie stesse mi hanno colpito », egli pensa certamente, oltre che all'invio al campo dell'amico, a tutta la sua egoistica caparbietà che è ora costretto ad espiare.

Il secondo dramma, che s'intitolava dalle *Nereidi,* compagne di Teti quand'ella aveva portato al figlio le nuove armi foggiate da Efesto, culminava nell'uccisione di Ettore, alla quale, come Achille ben sa, doveva presto far seguito la sua stessa. Il terzo conteneva il *Riscatto del cadavere di Ettore* (Ἕκτορος λύτρα), narrato nell'ultimo canto dell'Iliade. Agli Ateniesi aveva fatto profonda impressione la scena iniziale, in cui Achille, chiuso in sé, indugiava a lungo in un dolore muto; come pure l'altra, che mostrava drasticamente la vendita del cadavere, pesato su di una bilancia con un'equivalente quantità d'oro, che non era, naturalmente, una esteriorizzazione, ma un atto di profondo valore simbolico, allo stesso modo del tappeto di porpora che Agamennone calca per entrare nella sua casa gravida d'assassinio. L'essenziale era il mutamento d'Achille, e al superamento di sé dell'ancora irato eroe contribuiva certo particolarmente un pensiero di Priamo: « Non si tratta del morto, che non s'accorge se lo offendi o lo rispetti. Si tratta di te: perché su tutti noi impera la nemesi e *Dike,* che chiede penitenza per la collera del morto ». Quanto alla sua stessa esistenza, il vecchio Priamo la compendiava in queste parole: « Compiuto è ora il servizio di guardia della mia vita ». L'immagine nasce dalla consuetudine militare di Eschilo, ma ancor più testimonia della sua sensibilità religiosa. Allo stesso modo Socrate, davanti ai giudici, parlava del posto di guardia che da dio viene assegnato all'uomo, perché egli lo mantenga, nello spirito divino, fino alla morte.

Fra i miti non contenuti nell'epica, un ciclo in particolare non poteva non attirare Eschilo, perché riguardava da vicino la sua arte. È falso, certo, che il mito del dio Dioniso abbia formato l'oggetto primitivo, o addirittura unico, della tragedia (v. sopra p. 35); tuttavia nella religione dionisiaca erano contenuti tanti elementi discontantisi dal consueto culto divino ellenico, che una natura riflessiva come Eschilo non poteva non sentirsi posta di fronte

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

a gravi problemi. In un'intiera serie di tragedie egli ha quindi trattato argomenti dionisiaci.

Nella *Semele* egli rappresentò la tragedia della madre di Dioniso, che dai suggerimenti di Era si era lasciata indurre ad *hybris* fatale, e aveva desiderato vedere Zeus nella pienezza della sua divina maestà. Alla medesima tetralogia è probabile appartenessero il *Penteo* e le *Xantrie,* le « cardatrici di lana », che colte da furore bacchico divenivano « dilaniatrici » di Penteo, il quale aveva osato opporsi al dio straniero. Di tale opposizione si parlava pure in altre località, ed Eschilo ha fatto argomento di una tetralogia anche il mito, già citato in Omero (Z 130 ss.), secondo cui il re dei Traci Licurgo aveva dovuto scontare il suo tentativo di disturbare le solennità cultuali del « delirante » Dioniso. Qui possiamo almeno intuire la struttura complessiva che, ispirandosi alla sua sensibilità religiosa, il poeta tragico deve aver dato all'opera. Nel primo dramma costituivano il coro gli Edoni, appartenenti ad un ceppo etnico di stanza sul monte Pangeo. All'ingresso essi si professavano cultori della dea tracica Cotito, ministri della dea nelle cui feste rimbombava una musica fragorosa che in suoni terribili, simili a tuono, suscitava bellico ardire. Da spirito virile e battagliero era soprattutto animato il loro re Licurgo. Egli non poteva quindi avere che disprezzo e dileggio per il messaggero di una nuova religione che nella sua molle gentilezza e nelle sue vesti sembrava avere piuttosto carattere muliebre. « Effemminato », egli ingiuriava l'uomo che i suoi sbirri gli conducevano dinanzi, « non deve essere un evirato? ». Subito però doveva ricredersi. Tutto il palazzo tremava. « La casa è colpita dal dio, il tetto è squassato ». L'« effemminato » si manifestava come grande dio e taumaturgo, di cui Licurgo certamente doveva subito sperimentare, di persona, la potenza. Con tutta probabilità alla tragedia di Eschilo fa allusione Sofocle in un canto dell'*Antigone* (954), quando dice che a punizione per il suo delitto contro Dioniso l'iracondo re degli Edoni era stato rinchiuso in una prigione rocciosa. Era la giusta pena per la sua *hybris,* per la sua temeraria intenzione d'incatenare il dio.

L'opposizione statale era così spezzata. Nel dramma seguente invece — il cui coro era costituito dalle seguaci di Dioniso, dette *Bassaridi* dal loro costume lidio — si levava contro il dio tutt'altro avversario: Orfeo, il profeta e cantore, rappresentante qui di una religione che venerava anzitutto Apollo, di cui ravvisava in Elio l'aspetto sensibile. Di notte Orfeo saliva sulla cima del Pangeo, per essere il primo a salutare piamente il dio al suo sorgere. Ancor più duramente del re egli doveva però scontare il rifiuto opposto alla nuova divinità: veniva dilaniato dalle baccanti furiose.

L'ultimo dramma era intitolato *Neaniskoi,* perché ne formavano il coro dei giovinetti, rappresentanti di una generazione non rigidamente ligia all'an-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tico. Ne sono rimasti solo dei frammenti esigui, ma dalle allusioni di Sofocle possiamo dedurre che l'incarcerato Licurgo, alla scuola del dolore s'era, come Prometeo, ravveduto e piegato a Dioniso. Doveva seguire poi certamente, in qualche forma, il perdono di questi, e così pure per Orfeo dovevano aver ottenuto grazia le sue protettrici, le Muse.

Benché molti particolari ci rimangano oscuri, possiamo tuttavia ritenere certo che anche questa volta, come nelle *Eumenidi,* Eschilo abbia avvertito il contrasto di forze divine antitetiche e mirato alla conciliazione di tali idee religiose. Era pazzia, da parte di Licurgo, misconoscere il dio e osare di scendere in lotta con lui; ma anche la religione dionisiaca non poteva affermarsi in unilaterale assolutezza. La bellicosa mente virile del popolo trace e lo spirito dell'estasi dionisiaca, più consono all'animo femminile, dovevano accordarsi armonicamente nell'ordine cosmico di Zeus.

Nessuno dei frammenti di tragedie eschilee recentemente rinvenuti ha occupato gli studiosi più dei 22 versi della *Niobe,* che il Vitelli e la sua fedele collaboratrice Medea Norsa hanno pubblicato. Niobe era la figlia di Tantalo, e a lei come a suo padre era stata fatale la vicinanza divina. Onorata della confidente amicizia di Latona, aveva osato, temeramente fiera della sua fortuna di madre e dei suoi quattordici figli fiorenti, considerarsi superiore dalla dea che ne aveva generati soltanto due. Terribile era stata la punizione della sua *hybris*: tutti i suoi figli e le sue figlie erano stati uccisi da Apollo e da Artemide.

L'inizio della tragedia presenta una scena analoga a quella dell'ultimo dramma dell'*Achilleide*: anche qui l'eroina siede immobile nel suo muto dolore sulla tomba dei suoi morti, « cupamente assorta ». Fino alla metà del dramma ella conserva questo atteggiamento e rompe il silenzio solo all'arrivo del suo vecchio padre, che vuole portarla da Tebe alla Lidia, la sua patria nativa, e tenta di sollevarla e ricondurla alla vita; ma né il richiamo del padre al destino di cui egli stesso è vittima, che dopo averlo innalzato alle stelle, signore di una terra sconfinata e ricca, lo aveva poi precipitato nella miseria più fonda, né l'antico motivo di consolazione: « Ogni lutto è infecondo, la morte è inesorabile e non si lascia intenerire da sacrifici e implorazioni », né infine alcun altro conforto si rivela efficace per lei. Vedendola sedere così immobile il padre già s'era chiesto se si trovava dinanzi ad una persona viva oppure ad una statua rigata di lacrime. Durante il dialogo Niobe s'incupisce sempre più nel suo dolore, tanto che alla fine la metamorfosi in roccia della donna, interiormente già da tempo « pietrificata », appare come una grazia.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Il nuovo frammento appartiene alla prima parte della tragedia. Una donna ch'era stata vicina alla casa di Niobe e di suo marito Anfione, la fedele nutrice dei figli uccisi, illumina il coro, composto di donne, sulla sorte di Niobe. Ci sorprende ch'ella, ciò facendo, anticipi l'interpretazione degli eventi spettante solitamente al coro, collegandovi l'ammonimento per gli spettatori:

> A voi che ci ascoltate benevolmente, ecco ciò che dico:
> quando dio vuole distruggere una casa dalle fondamenta,
> ne fa maturare, per l'uomo, la causa;
> pensi l'uomo che è mortale,
> e nello splendore si guardi dalle parole ardite!
> Ma quando gli va bene, egli non riflette mai
> che potrà cadere, che potrà perdere la sua fortuna.
> Anch'ella era fiera della bellezza del suo corpo
> e della fioritura dei figli...

Si è pensato, a proposito di queste parole, all'amaro lamento che il suonatore d'arpa del *Guglielmo Meister* leva contro le potenze divine, le quali lasciano che il povero si renda colpevole, per caricarlo poi della pena. Non ci deve però sfuggire il profondo divario di sensibilità che distingue i due testi. La *αἰτία* che nel testo greco il dio fa maturare per l'uomo non è una « colpa », ma una « causa ». Quando, in epoca ellenistica, affiorò il problema del libero arbitrio, gli Stoici fecero netta discriminazione fra le due cause dell'agire, fra il movente esterno e la decisione libera, presa dall'uomo nel suo intimo, che è la vera causa del suo operare. « Il male che trascina l'uomo nella rovina, non è la ricchezza, ma il cattivo uso ch'egli ne fa, valendosi della sua libertà d'autodeterminarsi ». Eschilo non si poneva ancora questo problema psicologico; ma il suo sentimento gli diceva con infallibile sicurezza che la fortuna esteriore non attira necessariamente la rovina; determinante è piuttosto l'azione dell'uomo, che dalla fortuna si lascia trascinare su di una falsa via (v. sopra p. 128). Così Serse s'è fatto indurre dal suo potere a ribellarsi contro l'ordine cosmico; così anche Niobe è stata trascinata a tanta *hybris,* da pensare di levarsi al disopra della dea. Il movente esterno le era venuto dalla sua grande fortuna; ma la *hybris* nasceva dalla sua mente, era opera sua, di cui era responsabile e che doveva così gravemente espiare.

Quanto a noi, non possiamo non domandarci: « Perché un dio manda quel movente, e come è giustificabile ch'egli voglia distruggere tutta una casa? ». Non dimentichiamo però che qui non parla il poeta, ma un personaggio del dramma, impegnato in una situazione ben determinata. Non sappiamo neppure, del resto, se nel corso dell'opera il problema non venisse posto di nuovo e illuminato da un altro lato. Tuttavia ci appare ovvio immaginare che anche per Eschilo affiorassero qui gravi questioni e che egli non

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

pensasse di poter risolvere tutti gli enigmi. Possiamo però supporre con certezza che nella fede nel giusto e saggio ordine cosmico di Zeus egli trovasse, anche in questo caso, il punto d'appoggio che ricercava.

Drammi satireschi.

Al centro dell'opera di Eschilo stava il dolore umano con tutto il suo peso e tutti i suoi terrori. Il poeta, tuttavia, da Greco genuino, non si limitava a contemplare la vita da un solo lato, ed era quindi consono alla sua stessa natura, oltre che corrispondente al desiderio degli Ateniesi, portare in scena a scopo distensivo, dopo le tre tragedie, un dramma satiresco comico. In esso, l'impressionante conflitto fra Licurgo e il dio trovava facile composizione: al nordico bevitore di birra finiva col piacere di più il vino del nuovo dio. Nella *Amymone,* che concludeva la tetralogia delle Danaidi, l'orrore degli uomini da parte delle fanciulle ritrose veniva superato per la via più naturale (v. sopra p. 62). E così altrove il poeta ha tratto dall'argomento tragico un particolare che si prestava ad essere risolto in chiave umoristica; ma a volte ha anche scelto per il dramma satiresco un tema privo di connessione con la trilogia. Nel *Prometeo che accende il fuoco* egli si è avvalso di un motivo spesso ricorrente nel dramma satiresco e in modo spassoso ha mostrato le reazioni dei satiri, semplici creature naturali, di fronte alle nuove conquiste della civiltà (p. 78).

Fino a poco tempo fa non possedevamo, di tali drammi satireschi, che versi isolati. Ora il suolo dell'Egitto ci ha restituito anche dei brani a senso continuato, che pure non mancano di suscitare problemi.

Particolarmente degni di nota per il loro contenuto sono i *Visitatori festivi,* i *Viaggiatori dell'Istmo* (Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί). Arriva al tempio di Poseidone a Istmo un coro di satiri recanti, come doni votivi, le loro maschere, destinate ad essere affisse ai travi, dove in effetti venivano frequentemente usate a scopo decorativo. Poi si dice che i Satiri, oppure una parte di essi, vorrebbero partecipare alle lotte ginniche di recente introduzione, mentre altri, cui probabilmente essi devono ubbidienza, ricorda loro con insistenza che la loro naturale vocazione non è la lotta, ma la danza. Non sappiamo se questo dissidio formasse il contenuto specifico di tutta l'opera. Sembra fuor di dubbio che i membri del coro siano realmente dei Satiri; tuttavia essi parlano e pensano come uomini comuni. Delle loro maschere dicono che sono tanto somiglianti che, se non fosse per la mancanza della voce, la loro madre stessa penserebbe d'aver davanti suo figlio. Proprio in questo modo in un mimo realistico di Teocrito si vanta la « naturalezza » di un'opera d'arte.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Sembra che tale elemento appunto sia stato peculiare del dramma satiresco di Eschilo. Anche un altro ritrovamento rivela come al poeta non importasse tanto descrivere gli spiriti naturali nella loro pazza sfrenatezza e lascivia; mentre evidentemente egli coglieva ben volentieri l'occasione per sbarazzarsi di tutta la convenzionale dignità della tragedia e immergersi nella vita reale; anche se in tal caso i Satiri dovevano adattarsi ad esser posti sullo stesso piano dei semplici uomini del popolo, legati alla natura.

Come tema d'una trilogia Eschilo scelse la storia di Perseo; nel primo dramma egli mostrava, a quanto sembra, come la madre di lui, Danae, lo avesse concepito da Zeus trasformato in pioggia d'oro, come poi ella venisse rinchiusa, da suo padre Acrisio, insieme con il figlioletto in una grande cassa e affidata ai flutti del mare, e vi vagasse finché non giunse alla piccola isola di Serifo. La sua salvezza e il « finale lieto » che seguiva venivano narrati da Eschilo nei *Pescatori con la rete,* i Δικτυουλκοί.

L'inizio, che un papiro ha conservato, ci conduce sulla spiaggia di Serifo. Dei pescatori, fra cui il figlio del re, Dictis (il che non ci deve stupire nel mito: anche nell'Odissea il re Ulisse si costruisce da sé il letto nuziale) hanno gettato le reti; ma invece di pesci vi rimane impigliato uno strano oggetto, così pesante che solo con l'aiuto dei Satiri sopraggiunti essi riescono a trarlo a riva. È la cassa da cui esce Danae col suo bambino.

Non senza ragione Danae ha fatto innamorare di sé il dio supremo. La sua bellezza accende anche Dictis, il quale probabilmente riusciva a fenare la brama, subito accesa, dei Satiri e, risarcendoli in qualche modo, a farseli alleati per i suoi fini. Promette a Danae di sposarla e in un secondo frammento di recente scoperta le assicura con i più sacri giuramenti la sua protezione presente e futura. Danae è ancora piena di paura e la vista di quei « mostri », i satiri, non è certo indicata a liberarla dai suoi timori. Il piccolo Perseo, invece, ignora preoccupazioni e pericoli; alle sue risate sulle teste calve, rosse e lucenti, dei satiri, risulta che costoro non sono poi così cattivi come sembrano. Si divertono allegramente con il bambino e quando Perseo, spaventato da un loro richiamo troppo rumoroso, accenna a mettersi a piangere, riescono a rasserenarlo. Gli raccontano come sarà bella la sua vita futura: giocherà con le donnole e i piccoli dei caprioli; babbo e mamma saranno sempre con lui; il babbo gli procurerà i giocattoli e tanti cibi così sostanziosi che, una volta cresciuto, egli stesso potrà andare a caccia e portare a casa alla mamma la selvaggina.

Possediamo, della stessa epoca, immagini vascolari che ci mostrano come allora la fantasia popolare cominciasse a immaginare gli spiriti naturali scorrazzanti nei boschi anche impegnati in idilliache scene familiari, in lieti giochi coi bimbi. Anche ad Eschilo piacevano i bambini. Ce lo poteva mostrare già

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

la scena delle *Coefore* in cui la vecchia nutrice di Oreste narra i piccoli avvenimenti infantili. Qui il poeta ci immerge completamente in questa atmosfera, che ne influenza talvolta anche il linguaggio; certamente anche le melodie echeggiavano le nenie cantate dalla madre e dalla nutrice vicino alla culla.

« Suvvia! È tempo di allestire le nozze! », ricorda il corifeo. Segue qualche scherzo all'indirizzo della sposa, com'era d'uso nel corteo nuziale. Preceduto da Danae e Dictis con il piccolo Perseo, un allegro corteo chiude, come spesso avviene nella commedia, il dramma e insieme l'intiera tetralogia. Dopo le cose gravi della vita, ne è stato posto in rilievo anche il lato lieto.

Nell'antichità ci fu chi, come il filosofo Menedemo, assegnava ad Eschilo il primo posto fra gli autori di drammi satireschi.

LA TRAGEDIA ESCHILEA

I voti augurali per la sua patria, nei quali Eschilo fece culminare la sua *Orestea,* rappresentarono il suo commiato da Atene. Ben presto egli intraprese il secondo viaggio verso l'occidente, da cui non doveva più ritornare.

Quando, nel 484, gli fu assegnato per la prima volta il premio, egli aveva già quarant'anni. Da quel momento però il favore del popolo non abbandonò più il poeta, che con fermezza seguiva la sua via: per altre dodici volte, quindi in media ad anni alterni, egli riportò la vittoria e fu in seguito considerato il vero iniziatore della tragedia.

Quanto a noi, possiamo leggere soltanto sette sue tragedie, neppure un decimo della sua opera, mentre i frammenti dei drammi perduti ci consentono talvolta di ricostruire al più la struttura esterna dell'azione. Dobbiamo esser tanto più grati alla sorte che ci ha tuttavia messo in possesso dei mezzi sufficienti a seguire l'evoluzione del poeta da una delle sue prime opere fino al « capolavoro dei capolavori », come Goethe ha definito l'*Agamennone.*

L'apporto di Eschilo al progresso formale della tragedia è brevemente compendiato da Aristotele, il quale informa ch'egli introdusse il secondo attore, limitò l'importanza del coro e portò al primo posto la parola parlata (v. sopra p. 51). Il cammino che vi si intende percorso è tuttavia ben lungo. Nella trilogia delle *Danaidi* l'antico coro di cinquanta persone sostiene l'azione per tutti e tre i drammi. Nei *Persiani* è ancora ravvisabile l'embrione da cui si sviluppò poi la tragedia, il resoconto di un attore, rivolto qui veramente più all'altro attore che non al coro; ma che il coro, in ognuna delle tragedie, sia ora costituito solo da dodici persone, ne fa apparire alleggerita la preponderanza esclusivamente da un punto di vista esteriore. Nel *Prometeo* e nei *Sette a Tebe* esso passa poi effettivamente in seconda linea e nell'*Orestea*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

l'azione, coerentemente costruita, scaturisce dalla volontà e dagli atti dei personaggi, mentre il coro diventa « rappresentante della totalità del *demos* », da cui la sorte individuale trae il suo significato. In quest'ultima trilogia Eschilo si avvale anche della concessione statale del terzo attore. Ne usa però ancora limitatamente, tanto che ad un vero e proprio discorso a tre non si perviene neppure quando Atena interroga contemporaneamente Apollo, Oreste e le Erinni. Tanto più efficace ci appare l'arte con cui, nelle scene fra marito e moglie, fratello e sorella, madre e figlio, le parole e i pensieri si concatenano fra loro, sì da originare un dialogo della più vivace naturalezza.

L'arte del poeta sale senza flessioni fino all'altezza dell'ultima opera. Degna di nota è tuttavia la libertà con cui anche a questo punto il poeta dispone dei mezzi della sua tecnica. Nei canti gravi e solenni dell'*Agamennone* il coro ha principalmente il compito di creare l'atmosfera per tutta la trilogia, di collegare la sorte particolare della casa dei sovrani con la sorte del popolo, di accennare a intime connessioni. Nelle *Coefore* ha una parte più attiva e influenza le decisioni e gli atti dei personaggi. Nelle *Eumenidi* torna addirittura ad assolvere la funzione, come già nelle *Danaidi,* di sostenere, o almeno di aiutare a sostenere l'azione.

Nella più antica forma di tragedia cui possiamo risalire, come quella delle *Supplici* e anche dei *Persiani,* il dramma iniziava con l'ingresso del coro; sopraggiungeva poi un attore, che doveva rispondere alle domande di quello. Chi per primo sia giunto a premettere un detto dell'attore ad introduzione ed esposizione dei fatti, non sappiamo. Dapprima tale « prologo » doveva contenere dei dati puramente esteriori. Ben presto deve però essersi anche qui sviluppato un elemento « drammatico ». Alla vivacità ellenica doveva apparire cosa spontanea esprimere apertamente sentimenti e pensieri. Doveva quindi sembrare più che naturale che nelle *Fenicie* di Frinico l'eunuco incaricato di disporre i seggi per il consiglio di stato persiano parlasse della notizia dolorosa che ne aveva causata la convocazione; oppure che nell'*Orestea* di Eschilo la vedetta di Clitennestra parlasse delle sue pene e godesse del segnale luminoso finalmente apparso. Una nuova forma di prologo presentano i *Sette a Tebe,* ove, ancor prima dell'ingresso del coro, assistiamo ad una scena di massa, e se ancora non nasce un vero e proprio dialogo, tuttavia è esposta la situazione, esterna ed interna, di Tebe, e tutto il nostro interesse viene concentrato sul solo personaggio di Eteocle. Con quale arditezza il poeta sappia sfruttare la nuova tecnica subordinandola all'effetto complessivo, emerge però ancor più chiaramente dal *Prometeo.* È intenzione dell'autore che ci appaia subito la figura del sofferente, che assistiamo alla sua incatenazione, partecipiamo ai suoi sentimenti. Ecco perché, oltre che mostrarci, subito all'inizio, una scena dall'azione movimentata e dal dialogo vivace, e

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

farci udire poi il monologo del protagonista, vario di toni, Eschilo ardisce qui perfino sovvertire spregiudicatamente l'intiera struttura della tragedia; l'attore rimane, questa volta, continuamente sulla scena, mentre è il coro ad avvicinarglisi e, per un certo tempo, a sparire alla nostra vista; e le prime note liriche le sentiamo da Prometeo. Con altrettanta arditezza è strutturata la scena di Delfi, nelle *Eumenidi.* Invece del solenne ingresso del coro, la vista dei mostri dormienti, il richiamo di Clitennestra, i suoni semibestiali e i lamenti selvaggi delle singole Erinni, e solo a questo punto un breve canto corale; per di più questa parodo è circondata da una serie di scene, nettamente staccate, ma susseguentesi immediatamente le une alle altre, cosa familiare a noi moderni, ma certo tanto più strana nell'antichità, in cui esse erano di solito separate da canti corali.

Sui suoi spettatori Eschilo non agiva per forza d'illusione — diceva l'antico giudizio sulla sua arte, — ma per ἔκπληξις, strappandoli cioè violentemente dalla consuetudine giornaliera. Anche in ciò, che varietà di mezzi, che assoluta padronanza della tecnica! Nelle *Supplici* le movimentate scene di massa splendenti di colori, che ricordano la variopinta arte arcaica, e ancora nella sua ultima tragedia il processo giudiziario, più pacato, ma ugualmente spettacolare, terminante fra canti di giubilo con il quadro della solenne processione guidata dalla dea stessa. Accanto, la grandiosa solitudine del Titano inchiodato alla roccia selvatica e deserta, o l'agghiacciante silenzio della Niobe velata che, inconsalabile, rimaneva immobile fino alla metà del dramma sulla tomba dei figli. Nei *Persiani* il grande sovrano scampato dalla sconfitta, lacero, abbandonato, miserando anche per il nemico che voleva distruggere; nell'*Agamennone* il re greco che torna in patria vittorioso, accolto dalla sposa con onori divini: immagine di grande splendore, che tuttavia ci agghiaccia il sangue. E infine le numerose scene in cui il poeta dalla terra ci trasporta direttamente nel cielo o negli inferi. Egli ricerca il meraviglioso, il mostruoso, il τερατῶδες, dicono gli antichi, e si crea i mezzi tecnici a ciò adeguati. Con congegni speciali e sistemi di gru suscita magicamente esseri divini, li fa comparire in lontananze ultraterrene. Nella *Psicostasia* compaiono librate nell'aria le due madri divine Teti ed Eos, e fra di loro perfino Zeus in persona, che soppesa, su di una enorme bilancia, le anime dei rivali (certo in figura umana); in seguito Eos andava a prendere dal campo di battaglia e portava con sé in alto il cadavere del figlio caduto, come si vedono fare, nelle immagini vascolari, i fratelli Morte e Sonno. Ancor più terrificante era poi certo vedere le porte del regno dei morti aprirsi sulla scena e uscirne, all'invocazione della sposa e del popolo, il sovrano trasfigurato, oppure, per compier vendetta sul figlio, l'inquieto spirito di Clitennestra; o la profetessa Cassandra vincere nella sua visione i limiti di spazio e di tempo, e mostrare nel suo stesso destino

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

come sia grave per l'uomo infrangere il sottile diaframma che lo separa dalla divinità.

Secondo il giudizio di critici antichi, anche mediante la decorazione e la pittura scenografica Eschilo operò nello stesso senso; il che, ovviamente, non ci è più dato d'accertare. Così come ci è possibile soltanto intuire quale fosse l'azione della musica, dei canti ch'egli stesso componeva e, allo stesso modo delle danze, insegnava al coro; anche se avvertiamo ancora il distacco fra i solenni cori dell'Agamennone, i suoni inarticolati delle Erinni semideste, gli slanci appassionati del lamento funebre e gli appelli rituali del canto d'implorazione.

Perfino nella lingua vanno perduti per noi i valori poetici che per il lettore antico sottolineava la consonanza con formule ben familiari del culto, del *threnos,* della magia. Altro però ci è ancora dato di apprezzare. Per l'occhio d'artista di Eschilo ogni evento, spirituale o sensibile, si fa visione plastica. La flotta non parte, semplicemente, da Aulide, ma « la rena vola sulla spiaggia al levar degli ormeggi ». Se il coro è angosciato da presentimenti, dinanzi al suo cuore presago di sventura fluttuano visioni d'incubo. Per ogni personaggio, ogni evento affiora un'immagine diversa, che rende in qualche modo concreto ciò che s'agita nella mente del poeta e fa vibrare determinati sentimenti. Ecco la leonessa Clitennestra che dorme accanto al lupo Egisto, che da sé si presenta come il fido cane da guardia domestico e ipocritamente paragona il reduce sposo all'albero, che con la sua ombra protegge il tetto della casa dall'ardore dell'astro. La lebbra inviata dagli inferi diventa una bestia che, risalendo, divora la carne con avide mascelle, il vaticinio dell'oracolo guarda dal velo che lo copre come una sposa recente, i diritti degli dei antichi vengono calpestati da zoccoli di cavalli, e il cuore di Oreste danza seguendo la melodia che la sua paura gli canta.

Sovente una sola immagine non è sufficiente a definire esaurientemente l'oggetto, così come lo vede l'occhio poetico. Il sovrano asiatico che avanza impetuosamente, l'uomo simile agli dei, diventa un essere da fiaba orientale, che con lo sguardo fiammeggiante del drago sanguinario, con le sue molte braccia e le sue molte navi irrompendo su di un siriaco carro bellico conduce, contro gli uomini dalla celebre lancia, Ares col suo arco potente (*Pers.,* 73). Immagini disparate s'affollano arditamente, elementi contraddittori si connettono in pesanti strutture sintattiche, gravi di suono e di contenuto. Anzi, il suono si forma spontaneamente dal contenuto: vediamo volare sui flutti fuochi fiammeggianti, e nel suono della parola intrasentiamo il chiaro squillo della tromba. Anche la lingua cerca quindi continuamente di generare un distacco da ciò che lo spettatore è abituato a sentire nel suo mondo.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Per Eschilo la lingua non era però soltanto mezzo artistico d'espressione; era un dato oggettivo dal potere quasi magico. Egli avvertiva profondamente un arcano legame fra parola e contenuto. Già dal loro nome stesso i Persiani sono per lui caratterizzati come « popolo di distruttori », che varcando i limiti segnati dagli dei si autodistrugge. Elena è la « predatrice », che depreda uomini, navi e città. Parole e locuzioni significative, che ricorrono continuamente in tutta la trilogia, non debbono solo risuonare all'orecchio come un motivo musicale, non solo imprimere negli spettatori il pensiero dominante del poeta, ma scaturiscono dalla cosa stessa, dalle forze che agiscono oggettivamente negli eventi. « Zeus, il rifugio di chi cerca protezione » non è la parola che, per volontà poetica, si trova al principio delle *Supplici* e viene poi ripetuta in molteplici variazioni, ma svela il più profondo senso dei fatti. La frase tanto spesso ripetuta « Chi fa (il male), lo patisce », è la legge fondamentale oggettivamente valida nell'ordine cosmico di Zeus.

L'uso della metafora era già stato preparato dalla più antica lirica corale; così se nei *Persiani* (577) gli annegati vengono dilaniati « dai muti figli del purissimo » (il male), tale perifrasi, tale *kenning* era già frequente nell'epica. Ma che Eschilo fosse un creatore di parole d'inaudita arditezza, lo avvertirono i suoi stessi Ateniesi, che pure lo riconobbero appieno solo quando un nuovo stile, affatto diverso, li rese a ciò più sensibili. Nelle *Rane* di Aristofane il moderno Euripide rinfaccia ironicamente al vecchio poeta che nei suoi drammi i personaggi siano muti fino alla metà dell'opera per prorompere poi improvvisamente in una dozzina di paroloni agghiaccianti e incomprensibili agli spettatori, e parlino di aquile scolpite nel bronzo degli scudi, di galli equini e di cervi caprini, come si possono vedere soltanto intessuti sui tappeti orientali. Ma Eschilo sa difendersi:

> Ehi, tu!, e non deve forse essere così,
> che chi pensa ed inventa grandi cose, crei anche parole di ugual peso?
> Ed è giusto che un semidio si serva di una lingua più alta,
> poi che anche la veste in cui appare è molto più nobile della nostra [1].

Sempre in quel passo, il coro vede il vecchio maestro precipitarsi come un cinghiale violento contro il giovane critico:

> Irta l'incolta criniera della chioma ricadente sul collo,
> orrendamente aggrottando la fronte scaglierà mugghiando

---

[1] 1058 *ἀλλ', ὦ κακόδαιμον, ἀνάγκη*
μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν.
κἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι·
καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

parole ribadite coi chiodi, divelte come travi,
tronfiando con rabbia titanica [2].

Si andò ben presto narrando che Eschilo componeva le sue tragedie in stato d'ebbrezza, e più tardi si prese alla lettera l'informazione. Tuttavia il poeta non perdeva la padronanza della sua arte. Nelle trattative fra Pelasgo e le Danaidi imploranti protezione, nella giustificazione di Prometeo dinanzi alle Oceanidi, nella scena del processo delle *Eumenidi,* la fredda ragione deve avere la sua parte. Ben sovente — e più che mai nella scena di Io del *Prometeo* — l'autore ricerca l'effetto proprio nel contrasto fra la passione della lirica e la pacatezza del dialogo. Nel nuovo frammento della *Niobe* egli fa uso, come nel *Prometeo,* di toni molto semplici.

Una sola idea domina il poeta: a indicargli le mete e le vie della sua arte dev'essere la missione che gli dei gli hanno affidato. Egli era uomo d'intensissima vita interiore. Solo un poeta che nutrisse nel suo petto un orgoglio titanico poteva creare il *Prometeo.* Tuttavia nella sua opera poetica egli non intende liberarsi da un'esperienza individuale; fa esperienza come membro del suo popolo, e l'accoglie nella sua arte solo se ha carattere sovraindividuale. L'essenza e la dignità dell'arte risiedono infatti nel compito che ha l'autore, in quanto profeta, di rappresentare, per il popolo convenuto nella festa religiosa, la storia sacra tramandata, dandole una nuova interpretazione; la quale, anche se suggerita dalla sua sensibilità personale, nasce tuttavia dalla sua coscienza d'esser parte di un tutto, cui si sente debitore anche d'ogni sua virtù creativa. In ciò consiste la differenza che lo separa dal poeta moderno, e chi non se ne convinca, non giungerà mai a capire Eschilo.

Da quella specie di oratorio che era, in cui i resoconti e i canti si limitavano a riflettere un'azione, Eschilo trasformò la tragedia in un dramma in cui assistiamo all'effettivo svolgersi di un'azione. L'« azione » non implica necessariamente dei fatti esteriori; la parola πρᾶξις, che noi rendiamo, in Aristotele, con « azione », definisce anche l'atteggiamento interiore che l'uomo assume nei confronti del mondo esterno. Ciò che fa di Prometo una figura tragica è il modo in cui egli sopporta la sua sofferenza esterna, e l'orgoglio ch'egli oppone al tirannico signore degli dei è una forma di attività suprema, è « azione », anche se Prometeo non può muovere un dito. Così un Greco non si sarebbe mai domandato, poniamo, se il *Tasso* goethiano abbia un'« azione ».

---

[1] 822 *φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν,*
δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων βρυχώμενος ἦσει
ῥήματα γομφοπαγῆ πινακηδὸν ἀποσπῶν
γηγενεῖ φυσήματι.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Più importante è però notare che l'« azione » è sempre per il poeta soltanto un mezzo ordinato ad un fine. La concessione dell'ospitalità alle Danaidi e il proteggerle dai loro inseguitori non avrebbe ancora costituito, di per sé, materia per una tragedia; e anche là ove Eschilo costruisce l'azione con tanta perizia artistica come nell'*Agamennone,* il vertice esteriore di essa, l'uxoricidio, in quanto puro fatto materiale è così inessenziale per lui ch'egli non vi si sofferma neppure. Egli non è attirato, del resto, neanche dall'analisi psicologica, così ovvia per noi moderni, dalla ricerca dei processi psichici che stanno alla base dell'azione esteriore. Quando Clitennestra abbia concepito il suo disegno criminoso e se ella sia stata a lungo travagliata da conflitti interiori, son cose che al poeta non interessano. Incurante di ogni psicologia, egli le fa pronunciare l'ammonimento ai vincitori a guardarsi dal delitto, perché intende in tal modo ottenere un determinato effetto. E anche altrove, del resto, i suoi personaggi spesso non dicono ciò che dovrebbe essere spontaneo che dicessero, ma quello che il poeta vuol dire agli spettatori, perché ne ha bisogno per far luce sulla questione che gli sta a cuore.

È in ciò implicito che anche il « carattere » dei personaggi non ha, per Eschilo, importanza determinante. Egli è artista che vede i suoi personaggi nella loro completezza concreta; ma è anche significativo che il suo sguardo si rivolga prima ad un complesso di persone. Nelle *Supplici,* più ancora di Pelasgo e di Danao hanno vita « individuale » le cinquanta Danaidi, anche se il poeta non s'è dato pensiero di come conciliare nella loro natura i caratteri della misandria amazzonica richiesta dall'azione e della timidezza verginale. Nei *Persiani* i due popoli ci stanno dinanzi agli occhi con la concretezza con cui la regina madre li vede in sogno, in aspetto di donne, mentre la regina stessa e suo figlio, il giovane sovrano, sono presentati piuttosto con tratti tipici. Nelle tragedie posteriori, è vero, appare evidente un mutamento. Già Eteocle, che pure è inizialmente soltanto il difensore della sua città, ci appare più nettamente delineato. Prometeo lo è ancor più, e nell'*Orestea* poi Clitennestra, e non solo lei, è piena di individualissima vita. Tuttavia anche in quest'opera i personaggi e la loro natura non costituiscono il punto d'avvio per la concezione poetica della trama, ma al contrario sono da questa condizionati. Ciò appare evidentissimo per la figura di Oreste, che nelle *Eumenidi* perde quasi completamente i caratteri individuali che sembra possedere nelle *Coefore.* Come Amleto, egli è chiamato a vendicare il padre uccidendone l'assassino, amante della madre e suo zio. Mentre però la tragedia di Shakespeare è interamente dominata dalla persona del protagonista, che in un mondo in disfacimento si vede posto di fronte ad una scelta d'indicibile gravità e si trova a dover vincere le inibizioni inerenti al suo stesso carat-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tere, per Eschilo la tragicità è insita nel carattere dell'atto, che è un anello nella catena degli eventi e quindi è ad un tempo dovere e colpa.

Non v'è dubbio che s'è con questo denunciata, nella tragedia eschilea, la deficienza di quanto condiziona, in gran parte, l'efficacia e il fascino di quella moderna. In compenso si può in essa rilevare un'altra proprietà, pienamente riconosciuta dal Vischer, ossia la « grandiosità » monumentale di quest'arte, che non s'esaurisce nei particolari di un agire e patire troppo personali, non si smarrisce nella dissezione di una vita psicologica del tutto individuale e magari abnorme, ma apprezza gli eventi individuali solo in quanto lasciano trasparire i problemi veri e le forze realmente determinanti dell'uomo; di un'arte che poi, in sistematica concisione ed essenzialità di linee, segue i conflitti che ne scaturiscono e ci pone dinanzi creature umane estremamente vive, anche se, non ancora caratterizzate dalla complessità e dai dissidi dell'animo moderno, la loro natura s'impernia in un unico lineamento fondamentale.

Proprio in questa grandiosa semplicità risiede il fascino che, come l'arte figurativa arcaica, Eschilo esercita sulla nostra epoca. L'avvertiamo dapprima negativamente soltanto come distanza che ci separa da lui. Ma se vogliamo intendere anche positivamente la sostanza della sua opera poetica e ciò che di lui ha fatto l'iniziatore della tragedia, allora ci dobbiamo sforzare di prescindere dalle nostre teorie moderne, per immedesimarci totalmente con lo spirito del suo popolo e del suo tempo, e soprattutto con il suo stesso volere.

Da quale terreno abbia tratto alimento la tragedia attica, già l'abbiamo visto. Ne è fondamento il gioco antitetico, proprio dell'uomo greco, fra il forte impulso ad autodeterminarsi e il senso dell'esistenza di potenze sovrumane tendenti a limitarlo e ad ostacolarlo dall'esterno. Egli non ne avverte la presenza soltanto nella natura, ove tutto è animato di vita propria ed ogni albero, ogni fonte ha la sua ninfa; ma se ne sente circondato anche nella sua stessa esistenza e ne subisce le interferenze, spesso ben avvertibili. Proprio a questo punto inizia la sfera « tragica », in cui l'uomo non segue più, alla luce del giorno e sicuro della sua meta, la via che gli indicano il suo intelletto e il suo volere, ma s'immerge in una sorta di penombra crepuscolare; che non è ancora, certo, un'oscurità mistica, un regno sovrumano, ma lo rende consapevole dell'esistenza di altre potenze operanti al di fuori di lui, che non sono meno reali per il fatto di risultare, normalmente, invisibili all'occhio fisico umano. Oltre agli dei e ai demoni, appartengono a queste anche gli spiriti dei trapassati, e intensissima è quindi l'efficacia delle scene eschilee in cui i morti si pongono in contatto immediato coi vivi. Con maggior arditezza dei suoi successori, Eschilo ha poi osato far apparire sulla scena anche gli stessi dei.

L'eroe omerico avverte l'intervento delle potenze superiori anche quando

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

si spezza la corda del suo arco, o quando, durante la gara, scivola sullo sterco di vacca. La dignità della tragedia si tiene lontana da cose simili. E anche gli accidenti esteriori, la malattia, la morte naturale, non hanno, solo in quanto tali, valore alcuno. È oggetto della tragedia, è « tragico », ciò che si trova in relazione immediata con l'attività dell'uomo.

Quindi, l'uomo non avverte come « destino » soltanto gli eventi esterni. Già l'epica conosce l'*Ate* inviata dagli dei, l'accecamento che induce ad azioni perniciose, e Dario spiega la fatale decisione di guerra del figlio con le parole: « Ahimé, giunse un gran demone, sì che i suoi pensieri si sviarono » (*Pers.*, 725). Proprio in questo, tuttavia, è d'importanza decisiva che ci affranchiamo dai nostri moduli logici di moderni. In un caso simile, noi siamo inclini ad un Aut - Aut psicologico. « La responsabilità grava o sull'uomo o sulla divinità ». Eschilo invece ignora questa alternativa. Serse rimane responsabile, anche se vi è stata la cooperazione di un demone; e perfino quando sulla casa degli Atridi pesa uno spirito di maledizione che induce a sempre nuovi delitti, dopo l'assassinio di Agamennone il coro ha, sì, la tormentosa intuizione che dietro questo avvenimento si celi la volontà di Zeus, che di tutto è causa e tutto opera (« Che cosa compirebbe mai l'uomo senza Zeus? »), eppure respinge con durezza il tentativo di Clitennestra di sbarazzarsi della colpa attribuendola al demone: « Il demone della casa può certo essere d'aiuto; ma la colpevole sei tu » (v. sopra p. 120). La responsabilità di Serse non è neppure diminuita dalla circostanza ch'egli fu condotto su di una falsa strada dall'« astuto inganno del dio », dalla sua posizione di sovrano d'un popolo distruttore, procedente di vittoria in vittoria. Era stata la sua *hybris* a trascinarlo nella rovina, così com'era avvenuto per Niobe, che dallo splendore della sua casa, dalla sua bellezza e fortuna di madre s'era lasciata indurre alla presunzione nei confronti della divinità. Con insistenza Eschilo si difende dall'idea che la fortuna dell'uomo provochi automaticamente la caduta. Solo se ne nasce *hybris*, essa genera la rovina.

Per l'intervento di potenze divine e demoniche non s'annullano quindi, per Eschilo, la capacità dell'uomo di autodeterminarsi e la responsabilità che gliene deriva. Oltre che postulati della sua sensibilità etica, queste sono anche oggetto della sua diretta esperienza di vita. L'uomo non è uno strumento in balìa di potenze superiori.

La problematica esistenziale ha inizio per il poeta tragico al momento in cui l'uomo esperimenta tali forze esterne come a lui stesso contrapposte e si rende consapevole della misteriosa complessità della sua esistenza.

Finché il suo cammino procede senza ostacoli, egli può disinteressarsi di queste potenze a lui estranee; con tanta maggior forza ne sente invece la

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

realtà quando urta contro impedimenti e opposizioni, quando le cose hanno esito diverso da quello da lui atteso e predisposto, quando s'avvede di non essere più soggetto attivamente operante, ma avverte con dolore un intervento estraneo. Il dolore lo induce quindi a superare il suo ingenuo egoismo e lo pone dinanzi al problema del significato della vita. Perché c'è il dolore nel mondo? Il problema, che già aveva affaticato Esiodo, diviene per il poeta tragico attico centro del suo pensiero religioso e motivo conduttore della sua opera artistica.

Il progresso decisivo rispetto al vecchio poeta della Beozia veniva suggerito al poeta ateniese già dal clima spirituale del suo tempo, che poneva continuamente anche il semplice cittadino di fronte a decisioni gravi e lo costringeva a riflettere bene sulle conseguenze delle sue scelte. A differenza dei tempi precedenti, più tranquilli, appariva allora evidente la connessione fra agire e patire. La massima « Chi fa il male, lo patisce » era stata già coniata da gran tempo; ma solo allora divenne espressione di un'esperienza concreta e, nella variante « Chi patisce il male, lo ha fatto », poteva servire a raggiungere una nuova comprensione del dolore.

Dapprima, i veri problemi cominciarono ad affiorare, nei casi particolari, proprio in questa prospettiva. Quando il bestemmiatore Capaneo viene precipitato dal fulmine di Zeus giù dal muro che già ha scalato, non ci è difficile intendere l'evento come conseguenza del suo agire, e quando Clitennestra viene colpita dalla vendetta, il coro trionfa per la vittoria di *Dike*. Accanto a questi v'erano però molti casi in cui non era evidente alcun rapporto con atti precedenti. Non aveva allora imperato semplicemente un caso cieco, oppure una necessità operante solo dall'esterno?

Nel suo trattato sull'arte tragica Schiller afferma che l'arte greca non s'è mai innalzata alle pure altezze della commozione tragica, perché in ultima analisi ha sempre fatto appello alla necessità e mai ha avuto l'intuizione, e meno ancora la coscienza, di una connessione teleologica delle cose, di un ordine eccelso. Eschilo, al tempo di Schiller, era ancora inaccessibile. Ancor oggi, però, sentiamo dire, perfino dall'estetica moderna, che l'irrazionalità degli eventi con le loro insolubili contraddizioni determina la visione esistenziale dei Greci, Eschilo compreso. Altro è invece il nostro giudizio se ci accostiamo direttamente al poeta stesso.

Era spontaneo per i Greci immaginare il mondo naturale come un cosmo ben ordinato, ubbidiente a salde leggi. Ma dai tempi di Esiodo e di Solone, rientrava nella loro fede religiosa anche la convinzione che pure nel mondo spirituale e morale esistesse un ordine razionale, fondato dal gran padre Zeus. Questa è per l'appunto la fede che Eschilo ha professato dalla sua prima tra-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

gedia (il nome di Zeus proprio all'inizio delle *Supplici* appare come un motto di tutta la sua opera) fino all'ultima; e si rendono colpevoli contro il suo spirito quei moderni che per amore della loro concezione del tragico tentano di indebolire o di interpretare altrimenti tale professione di fede. La quale aveva ricevuto la sua irrevocabile conferma dalla vittoria di Salamina, ch'era stata per il poeta combattente, non solo motivo di fierezza e di gioia, ma ben più un'esperienza religiosa, tale da svelargli il senso profondo degli eventi cosmici. L'impresa di Serse era fallita perché era *hybris,* perché la sua aspirazione ad un imperio smisurato urtava contro l'eterno ordinamento cosmico che non tollera usurpazioni; ed egli aveva dovuto soffrire, perché secondo la legge immanente a quello stesso ordinamento ogni azione trae dietro di sé di necessità le proprie conseguenze. Eschilo riconosceva qui l'imperio di *Dike,* e *Dike* riceveva la sua potenza da suo padre Zeus.

La medesima legge regna dappertutto nel mondo. L'impulso ad autodeterminarsi è radicato nella natura dell'uomo, ma trova i suoi limiti nell'ordinamento dell'universo, di cui l'uomo è parte. La *hybris,* col desiderio di esser pari a dio, sarà fatale non soltanto agli orgogliosi assalitori di Tebe, ma anche a Niobe. D'altro lato anche le Danaidi debbono inserirsi nell'ordine cosmico, che da esse esige il superamento della loro connaturata avversione al matrimonio. L'ordinamento concreto che il cittadino Eschilo ha sotto gli occhi è quello della *polis,* e le sofferenze di Prometeo si fanno per lui simbolo dell'inviolabiltà, da parte del volere individuale, anche se ben intenzionato, dell'ordine giuridico costituito. Anche la sventura che ha colpito la casa dei Labdacidi gli diviene comprensibile appieno solo per l'errore di Laio che, vinto dai suoi caldi istinti, ha dimenticato i suoi doveri verso Tebe; così pure il suo pensiero non cessa di affaticarsi intorno ad Agamennone, finché non ha scoperto i fili nascosti che dalla miserabile fine del re vincitore riconducono indietro fino allo scatenamento della guerra distruttrice, da lui stesso voluta. Per colui il cui sguardo ha imparato ad attraversare la superficie trasparente degli eventi esterni e a penetrarne le intime connessioni, l'antica massima « Chi fa il male, lo patisce » conserva la sua verità come espressione di una giustizia e di una legalità immanenti al divenire cosmico.

Il senso più profondo del dolore si svela però per il poeta tragico solo nell'integrazione della massima, che certo egli aveva da tempo oscuramente intuito, prima di giungere a formularla nel grande inno dell'*Orestea* (v. sopra p. 129), ove la lode di Zeus culmina nelle seguenti parole:

> che guida gli uomini sulla via della conoscenza,
> che elevò a legge la parola « imparare soffrendo ».

Il dolore non è quindi soltanto la conseguenza necessaria di azioni passate,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e neppure semplicemente la punizione di delitti commessi, ma diviene maestro per il futuro, mezzo pedagogico nelle mani di dio, utile alla salvezza dell'uomo. È il dolore che sollecita insistentemente l'uomo a conoscere se stesso, che lo salvaguarda dalla *hybris,* tanto facilmente fatale a chi è felice. Ispirato da appassionato orgoglio, Prometeo s'era ribellato al tiranno Zeus e alla sua potenza brutale. Nel dolore aveva invece dovuto avvedersi ch'egli stesso aveva mancato insorgendo contro l'ordine di Zeus, e che alla costrizione, che è talvolta indispensabile al governo del mondo, il dio supremo unisce anche la bontà, che guida gli uomini sulla giusta via — la bontà che certo Zeus stesso aveva potuto praticare appieno solo quando aveva imparato a rinunciare, come l'ordine cosmico da lui esigeva.

Dove sono però la giustizia e la bontà di Zeus, se un comando divino inculca ad Oreste come doverosa un'azione che lo precipita nella colpa e nella miseria? Il problema si pone tanto più urgentemente, in quanto per la volontà stessa del poeta siamo indotti a scorgere in questo conflitto, al di là del particolare destino umano, l'antagonismo di potenze divine. Non ci troviamo qui dunque di fronte ad una tragica « inconciliabilità delle antitesi », da cui non v'era uscita per il poeta antico, non meno che per il moderno critico estetico? Proprio in tal caso, tuttavia, quest'ultimo non può contestare che nelle *Eumenidi* il poeta tragico aspiri all'appianamento e alla conciliazione.

Come pensatore religioso Eschilo si trova in un tempo di transizione. Ancora ben distante da una mentalità che nei miti tramandati non ravvisava più che invenzioni poetiche, egli ha conservato molte cose che pure hanno smarrito per lui gran parte del loro significato, che lo pongono di fronte a difficoltà e che perciò tende a spiritualizzare. Egli è però ad un tempo il riformatore, ben superiore alla credenza del suo tempo. La novità che porta e annuncia col sacro zelo del profeta è la fede, feconda di spiritualità e moralità, nell'onnipotente Zeus. Nelle sue *Eliadi* si trovava il verso:

> Zeus è l'aria, Zeus è la terra, Zeus è il cielo,
> Zeus è l'universo e quanto vi è ancora di più alto [1].

Ignoriamo purtroppo il contesto di queste parole e il personaggio che le pronunciava. Ne emerge comunque con chiarezza che il poeta aveva nozione delle speculazioni cosmiche degli Ioni. Quanto a lui, non gli interessava tanto il dio della natura, quanto piuttosto il dio che ha imperio sulla vita umana e la guida secondo una giusta legge, il dio personale, il padre Zeus, cui si poteva avvicinare nella preghiera. La sua figura divenne, nella sua fede, uni-

---

1 *Ζεύς ἐστιν αἰθήρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός,*
Ζεύς τοι τὰ πάντα χὤτι τῶνδ' ὑπέρτερον (fr. 70).

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

versale, crebbe smisuratamente, fino a porre in ombra tutte le altre divinità. Queste rimasero per lui esseri concreti, dall'esistenza reale. Apollo tuttavia, nel suo sacrario di Delfi, non dice nulla che Zeus non gli abbia comandato. Atena non è null'altro che figlia di suo padre, e così via tutti gli altri dei divengono strumenti dell'onnipotente signore del mondo. Per suo incarico essi — come i funzionari di uno stato terreno — debbono assolvere funzioni ben determinate. Il che può condurre a unilateralità e a conflitti. Ma perfino nel difficile dissidio fra Apollo e le Erinni Atena, la dea nata dalla testa di Zeus, sa trovare la via d'uscita che conduce all'accordo e all'assoluzione di Oreste, il colpevole innocente. E quando poi le dee primitive ottengono una sede di culto nella terra d'Atene, la conclusione che ne sentiamo trarre è che in tal modo l'onnipotente Zeus e l'eterna *moira* hanno stretto fra loro alleanza.

Schiller e i rappresentanti dell'idealismo tedesco che lo seguirono, ravvisano il fulcro della tragedia nel dissidio fra libertà e necessità. Pur riconoscendo in ciò una buona intuizione, dobbiamo tuttavia tener presente che Eschilo ignora la necessità nel senso di legge naturale meccanicamente operante, così come ignora il caso cieco. Anche là ove parla di *moira,* non cessa di pensare ad un ordine cosmico razionale. Il quale può agire anche come costrizione; ma quando Agamennone « si piega sotto il giogo della necessità » e sacrifica sua figlia, egli stesso s'è creato quella necessità: conseguenza del fatto che per sua decisione personale egli s'è posto alla testa dell'esercito, e s'è quindi addossato dei doveri che ritiene di non poter eludere. L'uomo è, sì, libero, in quanto prende liberamente le sue decisioni, ma non è, come l'Oreste di Sartre, libero da ogni legame. Egli è parte di un tutto, dal quale non si può scindere di proprio arbitrio e di cui non può violare l'ordinamento.

Che in un conflitto con l'ordine cosmico il singolo soccomba, è cosa ovvia. Questo non significa però ch'egli ne sia « annientato ». Egisto e Clitennestra debbono certo pagare col proprio sangue il sangue versato, e anche Agamennone deve subire le conseguenze dei suoi atti; ma la tragedia della casa degli Atridi si conclude con il dono della vita che vien fatto di nuovo ad Oreste. Serse continua a vivere e ad essere re, anche dopo che gli è stato duramente insegnato ad inserirsi nell'ordine cosmico. Lo stesso avviene per le Danaidi, e Prometeo si assoggetta addirittura con gioia e per sua libera scelta. Perfino nei *Sette a Tebe* risuona, alla fine, la parola « Lo stato è salvo », e se Eteocle incontra la morte, proprio in ciò tuttavia egli salvaguarda il suo genuino valore di uomo, conquista la « vera fama », cui il suo nome allude, e soddisfa così alla suprema vocazione dell'uomo. Se su di lui grava la maledizione paterna, egli tuttavia non muore come una vittima

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

inerte, ma perché di sua libera scelta ha affrontato il duello mortale, per espiare, come membro della stirpe, la colpa dell'avo. Trasforma la sorte predestinata in un'azione etica, sì che la sua fine può avere l'efficacia elevatrice che Schiller le riconosceva. Schiller si avvicinava alla sensibilità greca più di quanto non facciano i moderni, che gliene muovono rimprovero.

Tutte le tragedie di Eschilo che ci sono pervenute tendono ad una conclusione conciliante. Questo è il dato concreto da cui deve prendere avvio ogni interpretazione della sua opera poetica, e che non perde nulla del suo peso anche se non sempre per il profeta di Zeus i pensieri del dio sono facilmente accessibili e alcuni enigmi della vita rimangono insoluti.

Certo, perché possa pervenire a simile conclusione, l'uomo deve andare alla scuola del dolore. Ecco la ragione per cui il dolore rappresenta l'oggetto della tragedia. Non però dolore in quanto tale. « Tragico » esso diviene solo quando lo concepiamo in rapporto con l'attività dell'uomo, come conseguenza del conflitto fra la volontà individuale e l'ordine universale, intendendolo quindi nel suo senso più profondo. Allora soltanto anche la tragedia può produrre quell'effetto « tragico » cui aspira il poeta, in quanto educatore religioso. Il dolore, infatti, non deve servire d'insegnamento solo a chi ne è colpito sulla scena, ma anche allo spettatore, che assiste e partecipa interiormente a tali patimenti.

La com-passione rientra quindi negli affetti suscitati dalla tragedia, e così pure la paura, la quale non è un sentimento decadente di angoscia cosmica, che l'uomo greco, nella sua volonterosa accettazione della vita, ignora, ma è la premura angosciosa che proviamo quando scorgiamo il pericolo che incombe, a sua insaputa, su di un uomo a noi « simpatico ». Eschilo la sa suscitare con immediatezza estrema quando, ad esempio, Cassandra nella sua estatica visione ci mostra la sventura ineluttabile prima ancora che accada. Forse ancor più sinistra è però l'efficacia « tragica » quando pesa su di noi l'opprimente presentimento di una sciagura in agguato, quando nell'*Agamennone,* giunta ormai la notizia della vittoria, il cuore del coro non sa liberarsi da un'immagine d'orrore, e più che mai quando il re vincitore s'avvia verso la sua fine calcando la porpora: impressionante simbolo della sua sorte. E tagliente è in effetti l'« ironia tragica » quando il personaggio stesso affronta, ignaro, la connessione degli eventi che s'è, a noi, già svelata, quando Serse, immediatamente prima della catastrofe, vuol far decapitare chiunque si lasci sfuggire un Greco, quando Agamennone, proprio nell'attimo in cui si vanta della sua conoscenza degli uomini, cade vittima dell'inganno ordito dalla propria moglie, quando Clitennestra esorta a guardarsi dal delitto che attira di necessità l'ira divina, pronunciando così la sua stessa condanna.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Allora paura e orrore gravano su di noi, rientrano nell'emozione tragica. Inaccettabile fu tuttavia la limitazione di Aristotele, che ridusse l'efficacia della tragedia alla sollecitazione della paura e della pietà e alla purificazione da tali passioni. Egli era figlio di una nuova età, sollecita soltanto dei singoli spettatori. Eschilo invece creava le sue tragedie per la *polis,* voleva svolgere il suo compito educativo e istruttivo sulla intiera comunità. L'individuo può esistere per lui solo entro l'ambito del suo popolo. Quindi, non l'uomo isolato sostiene l'azione tragica, ma l'uomo in quanto membro della comunità organizzata. Nelle *Supplici* non è Pelasgo, in realtà, che sacrifica la sua vita ad un compito etico, ma lo stato argivo. Con la tragicità di Serse è intimamente connessa quella del suo popolo di distruttori. Mediante la sua morte volontaria il re Eteocle salva lo stato. E nell'ultima trilogia, che corona l'opera del poeta, davanti al tribunale statale vien portata perfino una disputa di dei. Uomini pieni dello spirito divino e ad un tempo animati da umano senso di responsabilità, come rappresentanti della loro *polis* trovano, per uscire dall'insolubile conflitto, la via che la nostra sensibilità etica esige.

Ciò che ispira il poeta nell'adempimento di tale impegno non è un concetto astratto di stato. La sua città patria, la sua Atene, fiera e agguerrita all'esterno, sana e pia all'interno, è l'ideale che infiamma la sua opera. Certamente le sue tragedie ispiravano anche pietà e terrore. Quando però Aristofane ne vuole illustrare agli Ateniesi il più profondo valore, dice che nei *Sette a Tebe,* questo « dramma pieno di Ares », Eschilo educava i cittadini al coraggio virile e all'intrepidezza, e con i *Persiani* suscitava nobile affetto patrio. Quanto a noi, se vogliamo intendere appieno l'arte di Eschilo, dobbiamo lasciarci penetrare dallo spirito che anima il finale dell'*Orestea.* Quando si ordina il solenne corteo che accompagnerà le Eumenidi nella loro nuova sede, e Atena stessa lo precede, seguita dal consiglio e dalla cittadinanza, e quando poi tutto il popolo d'Atene, sulla scena e certamente anche nella platea, prorompe in voti augurali per la patria grande e splendida, allora anche noi che leggiamo possiamo chiaramente intuire come la tragedia attica sprofondasse le sue radici nel popolo e quanto per il popolo significasse.

Lo svincolarsi dell'individuo dai suoi legami.

Noi Tedeschi amiamo l'arte legata al suolo ove è fiorita, godiamo dell'odore di terra di un'opera poetica, che poteva maturare soltanto in questo preciso angolo della nostra patria, anche se il destino del nostro popolo senza spazio sospinge il poeta e il suo eroe in remote terre straniere. I Greci non hanno una parola il cui valore sentimentale corrisponda alla nostra *Heimat,*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e sebbene l'Ateniese sia radicato nella sua terra patria ben altrimenti del Greco ionico delle colonie, che chiama la sede del suo popolo 'luoghi abituali' (ἤθεα), tuttavia è cosa eccezionale che l'amore per la sua terra e per il paesaggio della sua piccola regione nativa abbia ispirato a Sofocle un canto profondamente sentito. Anziché con il suolo della sua patria, l'uomo greco si sente intimamente congiunto con la società vivente degli uomini del suo stesso sangue, con la stirpe, con gli appartenenti alla sua stessa classe, con il suo popolo organizzato nello stato. Mai tale intima connessione con lo stato si è manifestata più viva che in Atene al tempo delle guerre persiane. Eschilo è la personalità forte che osa dire: « Penso diversamente dal mondo, e non importa se son solo »; egli sente fondamentalmente, tuttavia, di essere parte di un tutto, parte del *demos,* e in questo spirito ha plasmato anche i personaggi delle sue tragedie.

Nelle sue ultime opere è indubbiamente avvertibile un lieve mutamento. Non soltanto Clitennestra diviene una persona nettamente individuata, di un realismo sconcertante; anche la vedetta, l'araldo, la nutrice non sono più figure tipiche come il soldato dei *Sette a Tebe,* ma si differenziano dalla massa con le loro piccole pene e i loro lineamenti personali. Si annuncia così una nuova linea di sviluppo, destinata ad esercitare influenza determinante anche sulla tragedia.

La tragedia di Eschilo si precisa nella sua essenza in base al suo fondamento religioso e all'unione dell'uomo con la *polis.* Tuttavia lo sviluppo spirituale di Atene nel quinto secolo è caratterizzato proprio dalla tendenza dell'individuo a sciogliersi da tali legami per porsi come personalità autonoma.

Dopo la vittoria di Salamina, Sparta stessa aveva riconosciuto che tutta l'Ellade doveva la sua salvezza alla genialità di un solo uomo. E la circostanza, per l'appunto, che tale genialità non fosse esente da umanissime debolezze e il carattere di Temistocle suscitasse ora l'odio e ora il favore dei partiti, dovette contribuire a illuminare appieno per la prima volta tutto il mondo greco sul valore di una personalità individuale. Poi Atene visse quel periodo di intensa fioritura, durante il quale anche il cittadino medio era continuamente posto di fronte a nuovi compiti, ch'egli era costretto ad assolvere secondo le proprie capacità e sotto la sua responsabilità. Il che condusse spontaneamente ad un più forte sviluppo e ad una più alta stima dell'individuo. Il valore del quale si misurava dapprima su di un solo metro. Operare grandi cose al servizio della patria fiorente, dedicandovi interamente le proprie energie, era l'ideale che ogni singolo cittadino vagheggiava; era la prestazione, l'ἀρετή, che i suoi concittadini attendevano da lui. In tale spirito civico erano contenute ingenti fonti d'energia per lo stato e in Pericle Atene acquistò l'uomo politico capace di utilizzarle. Per Pericle la *polis,* in quanto organismo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

naturale carico di un valore vitale proprio, era la realtà determinante del suo modo di pensare, di sentire e di agire, così come la potenza e la grandezza della sua Atene era il fine naturale delle sue aspirazioni politiche. Altrettanto viva era però in lui la fede nel valore dell'individuo, che poteva dare e dava alla comunità il meglio di sé, purché lo stato, anziché appiattirlo e livellarlo come faceva il militarismo spartano, gli concedesse lo spazio necessario allo sviluppo della sua peculiarità personale. Nel suo discorso per i caduti, in cui egli (in Tucidide) illustra l'ideale di democrazia, l'enucleazione della personalità involuta, resa in tal modo idonea, nella più completa mobilità pur conservando la sua grazia naturale, ad adeguarsi ad ogni situazione della vita, diviene addirittura il fine dell'organizzazione statale.

L'illustrazione più chiara delle sue parole ci è offerta ancor oggi dal fregio del Partenone. Mentre nel Peloponneso il dorico Policleto costruisce potenti figure che, salde nella loro struttura, sicure nel loro cammino, sembrano tuttavia guerrieri in attesa del comando, sul tempio dell'Acropoli vediamo vecchi e giovani, sacerdoti e laici, uomini e donne, tutti diversi ma, a cavallo o a piedi nella solenne processione, tutti in un atteggiamento naturale, adempiere con grazia il particolare compito che s'addice alla loro natura; e tutti unificati dal medesimo spirito: un popolo intero convenuto a rendere omaggio alla dea della sua terra e a godere della grandezza della patria, dovuta sì al favore di Atena, ma anche al contributo di ogni singolo cittadino.

Noi non vediamo più l'Atene di Pericle in quello splendore rosato di cui il classicismo l'aveva circondata. Ma se saliamo all'Acropoli e lasciamo che innanzi agli occhi del nostro spirito risorga l'antica rocca con le sue mura e i suoi templi, con le sue statue di dei, le sue opere d'arte e, giù lungo il pendio, il teatro, allora anche oggi avvertiamo che un'unica volta nella storia umana v'è stato qui un tempo in cui un popolo intelligente, nella piena armonia degli affetti patrii, religiosi, artistici, è stato capace di attingere vertici di civiltà; poiché ad ogni individuo era data la possibilità di sviluppare il meglio di se stesso, ch'egli poi consacrava, seguendo un impulso profondissimo, al suo popolo.

Tale unità fra individuo e stato, tale armonia di aspirazioni personali e di dedizione alla comunità era però veramente prestabilita in natura e poteva essere durevole? Ecco la questione vitale per Atene come per la *polis* greca in genere.

L'impulso all'autonomia nel singolo era un lineamento fondamentale dell'anima ellenica. In terra di colonia figure come quelle di Archiloco e di Saffo s'erano per tempo creata la loro particolare sfera vitale. Nella Grecia vera e propria, invece, la *polis* aveva tenuti avvinti a sé gli uomini più a

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

lungo e più tenacemente, ma le guerre persiane segnarono anche qui un mutamento in questo senso. Il grande evento scosse nel profondo l'intiera nazione. Se prima nella società aristocratica era apprezzato l'uomo che operava grandi cose nell'ambito dell'etica tradizionale, acquistandosi così la fama di « uomo capace », di *ἀνὴρ ἀγαθός*, la nuova generazione, costretta a percorrere nuove vie, cominciava a sentirsi uscita di minorità, e non era più impegnata a fare qualcosa solo perché così facevano i suoi maggiori. E questo sentimento maturò presto in ribellione contro il passato e la tradizione. Perfino la legge fu spogliata della sua inviolabilità e della santità di cui proprio la fine del sesto secolo, nella gioia del nuovo ordine giuridico conquistato, l'aveva circondata. Era poi valida davvero la parola di Eraclito, secondo cui tutte le leggi umane traggono nutrimento dall'unica legge divina, se esse vengono ratificate in una assemblea popolare, che le può in seguito allo stesso modo abrogare? I decreti della maggioranza potevano impegnare nell'intimo chi pensasse altrimenti? Se d'altro lato poi i sostenitori dell'antico tentavano almeno di salvare le leggi non scritte, gli *ἄγραφοι νόμοι*, che impegnano universalmente a determinate azioni, come la venerazione degli dei e dei genitori, anche queste perdevano tuttavia il loro carattere divino, assolutamente obbligante, dacché anche in tali settori presso i popoli stranieri s'erano conosciute opinioni assai diverse. Tutto quanto, insomma, era stato definito *nomoi*, i princìpi etici della società che il singolo aveva prima volentieri riconosciuto come norma del proprio agire, divenne pregiudizio antiquato, impaccio all'uomo operoso nella sua libertà di movimento.

Ai pensieri e agli affetti della nuova generazione diedero espressione teoretica quegli uomini che, desiderosi di soddisfare all'accentuata esigenza di cultura, s'impegnarono ad educare la gioventù alla « virtù civica ». La *πολιτικὴ ἀρετή* si presentò infatti ben presto spontaneamente ad insegnanti e a discepoli come la via per il successo personale. Il mezzo migliore per conseguirlo era l'onnipotenza del discorso, con cui in tribunale, come nell'assemblea popolare e nei circoli politici, si potevano guidare e dominare gli uomini. E come l'insegnamento retorico prendeva avvio dall'addestramento esclusivamente formale dell'oratore e considerava l'argomento come la materia che questi doveva trasformare e usare pro o contro a seconda delle sue necessità e del suo desiderio, così nella vita pratica l'arte oratoria consisteva nell'abilità di costringere gli ascoltatori a vedere ogni oggetto, anche la legge e la tradizione, nella luce di cui l'oratore lo rivestiva. Il primo che del suo sapere e della sua abilità, della sua *σοφία*, fece una professione, definendosi perciò esplicitamente « sofista », Protagora di Abdera, coniò quindi la frase in cui si condensava il sentimento di vita del nuovo tempo: « L'uomo è la misura

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di tutte le cose ». « Ciò che importa è l'atteggiamento soggettivo dell'uomo riguardo alle cose, non le cose per se stesse ».

L'opposizione antitetica dell'età moderna rispetto all'antica fu chiaramente avvertita e acutamente formulata. Se nel Rinascimento l'ostilità verso Aristotele e la Scolastica era il grido di battaglia del riscatto del pensiero, così in Atene la lotta contro il *nomos* divenne la parola d'ordine, e si trovò presto anche l'arma atta a sgominare ogni difensore dell'antico. La si mutuò dall'arsenale della scienza ionica, che nel settimo secolo aveva scoperto il concetto di *physis,* di natura, che regola ogni evento in base a leggi proprie, immanenti. Il concetto era destinato inizialmente soltanto ad avviare alla comprensione del mondo « naturale », e apparteneva quindi ad un settore estraneo a quello del *nomos,* che regola la vita umana e l'attività pratica. Ma quando, nel quinto secolo, la scienza ionica della natura si diffuse in Atene, ch'era allora agitata da problemi politici ed etici, si pretese che la vita dell'uomo fosse inserita nel quadro dell'universo. Archelao, discepolo di Anassagora, — ancora contemporaneo di Cimone — fece culminare la sua spiegazione cosmica nella teoria dell'uomo, distinto dalle bestie per una misura maggiore d'intelligenza (*νοῦς*) e quindi idoneo a sviluppare una forma di vita particolare, caratterizzata da un governo, dalle leggi, dalle arti, dagli stati. La società organizzata ha quindi il suo fondamento nella natura dell'uomo. Tuttavia le idee dei singoli popoli a proposito dell'etica e del diritto sono, a quanto l'esperienza dimostra, disparate; sono determinate dalla consuetudine dei singoli popoli, dal *nomos.*

Per la prima volta *physis* e *nomos* venivano in tal modo, in forma chiara e precisa, opposti fra loro. Archelao non era un sofista né un educatore, era un uomo di scienza, e per lui l'antitesi ebbe dapprima soltanto il valore di una precisazione teoretica. Essa acquistò invece significato eminentemente pratico nella lotta per il *nomos,* che presto divampò con violenza, perché rese pienamente consapevoli che il *nomos* era semplice frutto di una elaborazione umana, era qualcosa di particolare, e di conseguenza si doveva ascrivere validità superiore alle leggi eterne ed universali della natura. La precisazione scientifica di un dato di fatto era così divenuta criterio valutativo e la lotta contro il *nomos* e il suo valore obbligante aveva trovato l'istanza superiore a cui appellarsi. Se già da tempo presso i medici aveva credito il principio per cui la natura era la norma su cui si doveva basare la cura del corpo, la stessa natura diveniva ora normativa anche per tutta la vita pratica o, per meglio dire, legittimava come fine ciò cui l'inclinazione sospingeva. Infatti, come per i medici era cosa ovvia che fosse « naturale » e desiderabile ciò che era giovevole per il corpo, lo stesso doveva valere anche per la vita

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

intiera: conforme a natura era l'utile, e dovere di natura era, per l'uomo, tendere al proprio vantaggio e farne l'unico criterio direttivo del proprio agire. Anche l'« egoismo naturale » trovava pertanto giustificazione etica.

Sin dal termine dell'età periclea era stata espressa da un medico come Ippocrate, che non ne fornì ulteriore motivazione, la convinzione che i concetti etici riposassero su opinioni convenzionali. Deve essere giunta inoltre ben presto a pieno sviluppo anche l'antitesi *physis - nomos,* « natura - legge », esercitando subito la più viva influenza e fornendo lo schema in base al quale un intelletto divenuto consapevole della propria forza, che si compiaceva sovente di impiegare anche per gioco, discuteva tutti i problemi della vita.

Il più importante dei quali era il rapporto del singolo con lo stato; in esso doveva rendersi particolarmente avvertibile il mutato atteggiamento interiore dell'uomo. Per Pericle e i suoi Ateniesi la *polis* era l'organismo naturale cui si apparteneva indissolubilmente, per legami di sangue e di affetti, nella prosperità e nella sventura. I Sofisti provenivano per lo più da qualche piccola città ed erano entrati nel gran mondo per cercarvi la fortuna avvalendosi delle loro abilità individuali; non erano intimamente legati a nessuno stato, ma li consideravano tutti con spirito obiettivo e critico; e di fronte alle svariate costituzioni rilevarono come la vita statale fosse storicamente condizionata. Fu dunque per loro un breve passo estendere anche allo stato in quanto tale la considerazione cui già ci s'era avvezzati riguardo al singolo *nomos.* Anche lo stato era divenuto nel tempo, era opera dell'uomo. Anch'esso non era naturale; v'era stata un'età priva di stati, in cui gli uomini assecondavano indisturbati i loro istinti naturali e in cui valeva soltanto il diritto del più forte. Quanto a Protagora, simili idee gli erano ancora estranee. Animato da sensibilità ellenica tradizionale, egli affermò la necessità della *polis,* ritenendola la società organizzata idonea a consentire un'esistenza degna dell'uomo, e riconobbe nell'uomo istinti sociali che ne fondavano « naturalmente » la convivenza statale. I suoi successori procedettero in modo più razionale e radicale: lo stato era fondato su di un contratto sociale, un accordo di molti che, consapevoli della loro debolezza, avevano ritenuto vantaggioso por termine allo stato di lotta di tutti contro tutti.

Il che rappresentava un'antitesi piena con il sentimento statale del tempo precedente, compreso quello di Pericle. Ne risultava infranta l'unità di individuo e stato. Entrambi si contrapponevano come forze staccate, ed era naturale che l'individuo, non sentendosi più parte del tutto, si chiedesse quali erano i suoi diritti di fronte allo stato e volesse tutelare i suoi interessi personali. Anche lo stato rientrava nei *nomoi,* contro i quali ci si appellava alla superiore istanza della *physis.* Il diritto naturale dell'egoismo era valido anche

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

per il tempo presente, e affiorava l'ideale del superuomo che, incurante dell'organizzazione statale e delle idee tradizionali, sapeva affermarsi a spese dei deboli.

Senza dubbio, gli uomini che primi diedero piena formulazione a tali pensieri erano apolidi, sradicati dalla loro città patria. Ma anche in Atene queste idee trovarono presto propizio terreno di sviluppo. Quando l'eminente personalità di Pericle non nutrì più del suo idealismo la cittadinanza, piegandola al suo volere, quando una guerra della durata di decenni sollevò nel popolo i più vivi contrasti dividendolo in due parti, allora apparvero uomini energici come Alcibiade che s'arrogarono in pratica i diritti di superuomini, ed anche nella larga massa l'atteggiamento nei confronti dello stato subì un mutamento. Gli interessi personali e di partito furono anteposti a quelli della comunità. La subordinazione al tutto perdette il suo carattere di ovvia condizione naturale. L'individualità affermò i suoi diritti vitali in opposizione a quelli della totalità.

Il mutamento che si operò durante il quinto secolo fu quindi rilevantissimo. Dalla soggezione del singolo allo stato, attraverso alla libertà al servizio dello stato, si pervenne infine alla libertà dallo stato, all'autonomia della persona. Il mutamento era destinato ad avere valore determinante non solo per la storia politica, ma per l'intiera vita spirituale di Atene e della rimanente Grecia. Se ancora all'inizio del secolo ad improntarne il carattere era l'intima unione dei cittadini con lo stato, ora le vie che le si schiudevano erano totalmente diverse.

Era possibile che la tragedia non risentisse di tale evoluzione, che conservasse il suo carattere, se il sentimento di vita da cui era scaturita s'era modificato in radice?

Il legame con lo stato significava però, per l'uomo eschileo, anche il legame con il fondamento su cui riposava la *polis,* la religione. E in nessun altro settore si avvertì in Atene il mutamento dei tempi più forte che in questo.

« Città piissima » aveva definito Eschilo, con fierezza, la sua Atene nelle *Eumenidi.* In effetti, l'antica fede non era stata che convalidata e approfondita dall'esperienza delle guerre persiane. Eschilo stesso ritenne suo compito dare alla storia sacra una nuova intepretazione, tale da renderla più spirituale e interiore. Ma anche quando il suo sentimento era urtato da una leggenda come quella del sacrificio della figlia che Artemide, da un padre, aveva potuto esigere ed accettare, egli non osava rifiutarla, ma reverente vi stendeva sopra un velo, concludendo: « Ciò che poi avvenne, non lo vidi, non lo dico ». Anche in seguito vennero immolate in gran copia le vittime statali, e le feste degli dei furono splendide. Perfino delle raccolte private di oracoli, che

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

circolavano numerose, Erodoto non ammetteva che si dubitasse.

La sua protesta, tuttavia, era necessaria proprio perché in vasti ambienti tali dubbi venivano sollevati, ed Erodoto stesso era influenzato dalla mitografia razionalistica degli Ioni molto più di quanto egli stesso non sapesse. E se i probi cittadini ateniesi inorridivano sentendo dire da Anassagora che il sole era una pietra incandescente, le persone colte non potevano tuttavia, a lungo andare, continuare ad ignorare i risultati della scienza ionica. Quanto era stato, fino allora, indiscusso oggetto di fede fu quindi trascinato nel vortice della problematicità. Non risuonava più reverente riservatezza, ma scetticismo cautamente espresso nella dichiarazione di Protagora: « Degli dei non posso avere alcuna reale conoscenza, non posso dire che esistono e neppure che non esistono, né dire che aspetto abbiano ». Un vero e proprio ateismo fra i Greci del quinto secolo non c'è stato. Ma il popolo lo sentiva facilmente nell'aria, tutte le volte che si scalzava qualche idea tradizionale sugli dei.

Nel complesso, gli Ateniesi del tempo, e perciò anche i Sofisti, erano troppo impegnati nella vita pratica per occuparsi a fondo della scienza della natura e delle questioni cosmologiche che ne scaturivano. A queste era tuttavia intimamente connesso un problema che aveva importanza pratica immediata per ogni individuo. Se si individuava l'essenza dell'universo nell'aria o in qualche altro elemento, e se tutto si compiva in base ad una necessità, poteva rimanere ancora adito alla giustizia immanente che aveva svelato ad Eschilo il significato del mondo, poteva restar posto per Zeus stesso? Ancor più urgente si faceva l'antica questione: la fede di Eschilo poteva reggersi di fronte all'esperienza della vita? Non era forse osservazione di ogni giorno che il buono era colpito da sventura immeritata, mentre il cattivo trionfava? E poteva appagarsi, la nuova generazione, del chiarimento di Erodoto che l'uomo non aveva alcun diritto di esigere spiegazioni dagli dei, e l'antica credenza nell'invidia degli dei poteva soddisfare spiriti di una religiosità più profonda?

Sempre più efficace risultava la critica morale esercitata sulle singole figure degli dei, sui miti sorti in un'epoca in cui ancora non si usava alcun metro etico nei riguardi degli esseri sovrumani. Nella Ionia già Senofane aveva sollevato, per questo motivo, le più gravi accuse contro Omero ed Esiodo. Ad Atene, Eschilo ancora non osava rifiutare la detronizzazione, da parte di Zeus, del proprio padre; ma per Euripide, come per Socrate, simili storie sono « infelici invenzioni dei cantori ». « Un dio che agisce in modo riprovevole non è un dio ».

Già per Eschilo, di fronte allo splendore dell'unica figura di Zeus gli altri dei erano inevitabilmente impalliditi. Quando Erodoto dichiarava che

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

presso i Greci Omero ed Esiodo avevano dato agli dei nome, ufficio e figura, egli era dapprima guidato soltanto dalla credenza che le medesime divinità venissero venerate in modo diverso presso i diversi popoli. Tanto bastava però a compromettere nella loro indiscutibile santità il nome e il culto dei singoli dei. Ci si cominciò a domandare da dove si fosse originata la venerazione di quegli dei, e si rispose che gli antichi avevano considerato divino tutto ciò che era utile, oppure avevano divinizzato dei benefattori che appartenevano alla loro stessa razza umana. Infine, pensatori radicali trassero da tale problematica deduzioni d'ordine universale. Proprio l'uomo che più tardi doveva porsi alla testa della reazione politica, Crizia, avanzò freddamente la teoria secondo cui ad inventare la fede negli dei era stato un accorto uomo politico, per tenere a freno gli uomini con il timore di potenze invisibili, dato che il timore delle leggi non era a ciò sufficiente. Tutto il culto divino era stato in tal modo degradato, come lo stato, ad invenzione umana, a *nomos,* che per l'uomo moderno, ormai emancipato, non era più né indispensabile né obbligante.

Non erano queste voci, naturalmente, la voce del popolo. Fin nel suo ultimo dramma Sofocle ripete per Atene la lode ch'essa è la città più devota agli dei. Proprio nell'inquietudine provocata dalla lunga guerra si diffuse la superstizione; e a ragione si è considerato come un segno d'intima insicurezza il moltiplicarsi, in quel tempo, di processi contro l'ateismo. Se si pensa che Crizia presentò la sua teoria proprio in un dramma satiresco, quindi pur sempre nell'ambito della rappresentazione tragica, appare allora evidente, ancor più che per il distacco dell'uomo dallo stato, che s'era operato un mutamento tale da alterare sostanzialmente, se non addirittura da annullare, il mondo poetico religioso di Eschilo.

Se quindi v'erano delle forze che operavano per scuotere i fondamenti della tragedia, d'altro lato l'intiero sviluppo degli eventi tendeva a dotarla di un nuovo contenuto positivo. In ogni campo l'individuo cominciò a questo punto ad attirare l'attenzione su di sé. Era il tempo in cui l'arte plastica s'andava impegnando nei ritratti individuali, rinunciando a rappresentare solo l'essenziale, l'« uomo per se stesso ». Già intorno al 438 per due volte Euripide sfrutta il motivo dell'amante che a scopo di conforto si fa eseguire il ritratto della persona amata morta, e non abbiamo alcuna difficoltà a credere alla sua informazione esplicita che si trattava di una riproduzione esatta dei lineamenti individuali. Quando Cresila fuse la statua di Pericle, non si curò di descrivere tutti i particolari del suo aspetto esteriore, ma mirò tuttavia a fare un ritratto realistico dell'« Olimpio ». Nelle rappresentazioni di commedie le maschere erano tanto somiglianti che il pubblico riconosceva alla prima

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

occhiata i contemporanei presentati nella finzione scenica, anche senza che se ne dicesse il nome. Nella letteratura di quel medesimo tempo l'elegante Ione di Chio, noto anche come tragico, fissava istantanee di uomini celebri, di cui pareva cogliere l'individualità essenziale. Odio di suddito ispirò al tasio Stesimbroto caricature di dirigenti ateniesi. Tucidide delinea con scarsità di tratti la caratteristica di Temistocle quale uomo politico, e perfino dai discorsi di un avvocato come Antifonte affiorano figure di clienti ben individuate, come quella di un giovanetto che adempie l'incarico affidatogli dal padre morente e cita in giudizio per avvelenamento del marito la sua matrigna, quella « clitennestra ». Non doveva dunque anche la tragedia rivolgersi più decisamente all'individuo e alla sua vita personale e interiore?

Le sollecitazioni che le provenivano dalla problematica del tempo erano numerose ed intense. Non v'era chi non indagasse l'intima validità di quanto era stato tramandato. Nel suo particolare gusto del brillante duello verbale, l'uomo attico sottoponeva alla critica del proprio intelletto anche i rapporti fra marito e moglie, padre e figlio, padrone e servo, Greci e barbari, ed è facile intuire l'influenza che tutto ciò doveva esercitare sulla tragedia, per la sua stessa natura chiamata ad assumere un atteggiamento di fronte a tutto quanto scuotesse l'anima del popolo.

Tale problematica del tempo celava un grande pericolo. Nell'affermazione che l'uomo è misura di tutte le cose si esprimeva, nella forma più fiera, l'aspirazione ellenica a dominare il destino esterno. Ma sempre in quel tempo Erodoto fa dire a Solone, ospite di Creso, a compendio della sua esperienza di vita: « Tutto sommato, l'uomo è ciò che di lui fa il destino »[1]. Era la rivalsa contro un soggettivismo che si sentiva padrone del mondo eppure, nella caccia al successo, si faceva servo delle cose. Fino allora l'uomo aveva potuto affermarsi contro il destino perché aveva il saldo sostegno delle idee religiose ed etiche della società, del suo ben definito compito politico e del riconoscimento dei suoi concittadini, che gli rendeva facile perfino il sacrificio della vita. Per l'uomo, invece, che si affrancava dai legami dello stato e della religione e doveva, come individuo, trovar fondamento in se stesso, tale sostegno andava perduto. Dove trovarne un altro?

L'uomo che propose a sé e al suo popolo questo problema fondamentale fu Socrate. Egli allontanò l'uomo dalla via del successo esteriore, inculcandogli la « preoccupazione per l'anima », il perfezionamento di se stesso; egli approfondì il concetto di *ἀρετή*, trasformandolo, da abilità manifestantesi nelle azioni, in proprietà interiore, in virtù, che deve assolvere la sua funzione entro la società; in luogo del riconoscimento dei concittadini, egli elevò la

---

[1]) Herod. I 32 *οὕτω ὦν, Κροῖσε, πᾶν ἐστι ἄνθρωπος συμφορή.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

convinzione personale ad istanza decisiva nel giudizio sul vero bene, e dimostrò che la personalità etica, ed essa soltanto, può dominare il destino.

Socrate prospettò in tal modo un ideale umano valido in tutti i tempi; esso implicava però il consapevole distacco dall'etica della *polis* greca, fondata per l'appunto sul riconoscimento e sul giudizio della comunità del *demos*. Proprio per questo egli pose i suoi contemporanei di fronte a gravi scelte e trasferì la problematica della comunità nell'anima del singolo. Alcibiade che si getta nella vita con lo stesso sentimento di forza e la stessa fame di godimento dell'uomo rinascimentale, e proprio negli attimi in cui meno lo vorrebbe si vede affiorare dinanzi l'immagine di Socrate, l'incarnazione della sua coscienza morale, è il simbolo della sua generazione.

Il gioco antitetico fra l'impulso dell'uomo ad autodeterminarsi e le potenze determinanti dall'esterno era stato il terreno da cui la tragedia aveva tratto vital nutrimento. L'uomo e il destino dovevano rimanerne l'oggetto anche dopo che la situazione spirituale s'era mutata. Il problema che essi ponevano esigeva però una soluzione coerente ai nuovi tempi. Ci si doveva allora chiedere se l'arte religiosa avrebbe potuto adempiere alla sua missione anche in un tempo in cui agli estremi problemi della vita non ci si accostava più con dedizione di credenti e in profetica contemplazione, ma con la dialettica e la critica razionale, in cui non si aspirava più al *mythos*, ma al nudo *logos*, e una nuova potenza si proponeva consapevolmente come fine di educare il popolo per questa via.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

V

SOFOCLE ED EURIPIDE

Ogni anno, nella festa primaverile di Dioniso, tre poeti tragici si contendevano il premio presentando una tetralogia. Nell'ultimo terzo del quinto secolo vi si aggiunsero anche le rappresentazioni nella festa del torchio, nelle Lenee, che si celebravano in gennaio. La produzione tragica era quindi molto ricca, e Aristofane poteva far dell'ironia sugli innumeri poetastri che provavano su Madonna Tragedia la loro capacità generativa. Tuttavia già fra i contemporanei si fece strada con sorprendente sicurezza il riconoscimento che all'iniziatore della tragedia si potevano affiancare degnamente soltanto due successori, e anche in seguito, per tutta l'antichità, Eschilo, Sofocle ed Euripide rimasero i tre classici della tragedia. Solo le loro opere, quindi, venivano lette nelle scuole; quelle degli altri andarono perdute. Proprio per questo non ci è dato più, oggi, di verificare il giudizio degli antichi; della cui bontà, tuttavia, nessuno certo dubita.

Grazie ad una raccolta dell'inizio dell'epoca romana imperiale, ci sono pervenute, di Sofocle, sette tragedie, di Euripide nove; di quest'ultimo abbiamo inoltre altri dieci drammi, di cui uno non genuino, il *Reso,* provenienti da un'edizione di tutte le sue opere. Gli inizi di entrambi i poeti sono per noi oscuri; per il resto, grazie in particolare anche ai ritrovamenti papirologici e ad antiche citazioni, ci è possibile seguire, sia pure sommariamente, la linea di sviluppo della tragedia posteschilea in genere.

Euripide era più giovane di Sofocle soltanto di una quindicina d'anni, e per cinquant'anni la loro opera è contemporanea. Tuttavia non solo essi erano diversi per natura e per condotta di vita, ma appartenevano anche a diverse generazioni spirituali; per quanto concordi essi fossero fino al termine della loro vita sui fini ultimi della loro arte, altrettanto diverse furono le vie che la loro natura li sospingeva a percorrere.

Sofocle nacque intorno al 495. Davanti alla porta nord-occidentale della città si estendeva il demo di Colono, dove suo padre aveva una fabbrica d'armi. Là Sofocle deve essere cresciuto, e là ebbe certo anche in seguito la sua residenza. Dalle sue opere spira infatti aria di campagna, amore per la natura; anzi, più ancora, come già rilevammo, un vero affetto lo lega al suo luogo d'origine. Vecchio, egli ancora esaltava, in versi meravigliosi, nell'*Edipo a Colono,* l'ameno paesaggio del suo pezzo di terra. Ma la medesima opera testimonia anche d'un'altra duratura impressione nel suo animo di fanciullo. Tutta quella regione era sacra. Il colle, da cui la terra prendeva nome, appar-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

teneva al dio Poseidone, amico dei cavalli; un altro vicino, a Demetra. Anche l'antico titano Prometeo vi abitava, e al di là della « soglia bronzea » si stendeva il bosco sacro, dinanzi al quale si passava pieni di tremore, con lo sguardo abbassato, muti, una preghiera nel cuore. Vi avevano dimora, infatti, le terribili dee, le Erinni, che custodivano l'accesso agli inferi.

L'angustia del luogo natio non precludeva però dalla patria più grande. Nel ragazzo era già impressa ben salda la convinzione che la sorte del singolo fosse legata indissolubilmente con quella del tutto. Insieme con tutto il popolo egli dovette fuggire, quindicenne, di fronte all'esercito barbarico; da Salamina egli vide divampare il villaggio nativo e l'intiera Atene. Per combattere era ancora troppo giovane; ma nella festa della vittoria poté condurre il coro dei ragazzi che doveva elevare al dio il canto di ringraziamento.

Gli anni del suo sviluppo coincisero con la imponente fioritura che doveva porre Atene alla pari di Sparta. Crebbe allora una generazione splendida, ardente di gratitudine per gli dei che avevano così manifestamente aiutato la giusta causa, ma anche fiera del proprio operato, che era valso a salvare Atene, e con essa tutto il popolo ellenico, desideroso di libertà e di progresso e ad un tempo reverente di fronte alla tradizione e alle potenze superiori, ricettivo al bello e al buono, capace di godere la vita senza cadere nel materialismo, pronto a sacrificare per la patria il sangue e gli averi.

A quel tempo il cuore di Sofocle si colmò, per la sua magnifica Atene, di una compiacenza che ormai le più tristi esperienze non avrebbero più potuto amareggiare, e si colmò insieme di una così viva fede nel divino, da temprarlo, interiormente ed esteriormente, contro ogni attacco: a quel tempo tutto il suo essere ricevette quella armonica pienezza ch'egli doveva conservare inalterata fino alla vecchiaia.

Personalmente, egli aveva ogni motivo per essere grato agli dei. Proveniente da agiata famiglia borghese, ricco di doti, non soltanto artistiche, sano nella mente e nel corpo, il vero *καλὸς κἀγαθός*, che alla aristocratica sicurezza dell'atteggiamento univa la mobilità spirituale del nuovo cittadino ateniese, di una amabilità spontanea e accattivante verso i grandi come verso gli umili, egli era un beniamino degli uomini e, anche agli occhi dei posteri, degli dei.

Sin dalla giovinezza egli si mise, naturalmente, in contatto con tutti gli ambienti culturalmente vivi della città. Come al suo amico Erodoto, egli inviò poi anche un'elegia ad un Archelao, ch'era probabilmente il filosofo della natura (v. sopra p. 177), autore pure di versi. Ma quando ad Atene cominciò a diffondersi il nuovo spirito egli, trentenne, aveva già una solida formazione; per natura aveva poi il dono di non lasciarsi toccare da tutto ciò che fosse estraneo al suo essere. La sicurezza istintiva con cui i personaggi dei

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

suoi drammi seguono la loro via, è stata loro comunicata dall'autore. Prima, forse, di Pericle, egli aveva intuito il pericolo insito nello scatenamento della personalità e con appassionata asprezza il poeta, solitamente così mite, si volse contro le forze che minacciavano di scalzare il sentimento patrio e la religione. E se lo spirito moderno tendeva a fare dell'individuo la misura e il padrone delle cose, la sua sensibilità religiosa lo sospinse nella direzione contraria e, come Erodoto, lo rese cosciente proprio dell'impotenza dell'uomo a paragone con la divinità: rientra nella natura dell'uomo che gli siano imposti dei limiti e ch'egli non possa essere durevolmente felice; e se gli dei decretano per lui la sventura, egli non ha il diritto di lagnarsene e di chiederne loro conto.

Questo genere di fede poteva condurre al fatalismo e al pessimismo, e nel suo ultimo dramma Sofocle ha accolto la frase coniata molto tempo prima, in tempi di gravi difficoltà, per cui meglio è non essere mai nati, e bene è andarsene di qui al più presto; ma sulle labbra del poeta novantenne, amareggiato da molteplici esperienze del tempo recentissimo, questa era soltanto una reazione contro i giovani e gli uomini che con occhi del tutto diversi guardavano la bellezza del mondo. La generazione del tempo di Pericle era troppo attiva e lieta di vivere, per lasciarsi cadere, rassegnata e scontenta, le mani in grembo. E nel sentimento di vita del vecchio Sofocle — lo vedremo poi più in particolare — rientrava appunto anche l'ottimistica certezza che gli dei sono buoni e generosi verso l'uomo e stanno al fianco di colui che, a costo di soffrirne, segue la giusta via. La testa di vecchio dalla fronte profondamente solcata che ci mostrano le riproduzioni del busto farnesino, può fornirci soltanto un'immagine realistica del poeta. Ma aveva certo un suo diritto ideale anche l'artista che più tardi foggiò per il teatro di Licurgo la figura d'uomo che guarda il mondo lieto e sicuro, così come ai posteri il poeta poteva apparire dalle sue opere. Egli ignorava ogni angoscia cosmica.

La religiosità di Sofocle non s'appagava della fede comune nel governo della divinità. Egli pensava certamente a se stesso quando lodava i « misti », gli iniziati che con le consacrazioni in Eleusi s'erano acquistati il diritto ad una sorte beata nell'al-di-là. Quando, nel 420, Asclepio passò da Epidauro ad Atene, Sofocle accolse solennemente nella sua casa il nuovo dio ancor prima della sua introduzione ufficiale e compose per lui il canto cultuale. In riconoscimento di ciò egli ricevette, dopo la sua morte, come « accoglitore », come *dexion,* gli onori di un eroe. Egli rivestì anche il sacerdozio di un demone benefico. Che questi, come s'è supposto, fosse Amino, il cui recinto sacro è stato scoperto sul pendio occidentale dell'Acropoli, non è cosa certa.

Una volta ch'era stata rubata sull'Acropoli una corona d'oro, Sofocle ebbe un sogno in cui gli apparve Eracle, che lo informava dove si trovava la refur-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tiva. Sofocle ne sporse denuncia al consiglio, e quando l'indicazione fu confermata dai fatti, con il compenso che ne ricevette egli eresse una cappella ad Eracle « indicatore », a Ἡρακλῆς Μηνυτής (v. sopra p. 20).

Come per Eschilo, anche per Sofocle l'adempimento dei doveri civili era pressante compito vitale. Egli deve aver servito nella cavalleria. Politicamente apparteneva ai moderati, ma si pose di gran cuore a disposizione di Pericle e della sua politica; e alla raccomandazione dell'importante statista, cui il poeta deve essere stato anche personalmente vicino, si dovette certamente s'egli fu dal suo popolo chiamato agli uffici più impegnativi. Quando nel 443/42 il regno attico ricevette una nuova organizzazione tributaria, Sofocle fu eletto a presiedere il più alto ufficio finanziario, le *Hellenotamiai,* non certo per la sua competenza tecnica, ma perché era necessario, a quel posto, un uomo d'ascendente personale e d'onestà indiscutibile. Due anni dopo fu eletto stratega accanto a Pericle ed ebbe perfino occasione di partecipare alla guerra contro la ribelle Samo. Fu allora che Ione di Chio lo conobbe. Egli descrive una graziosa scena in cui Sofocle in un convito si rivela, per la sua grazia e il suo spirito, un attico genuino, e con una « astuzia di guerra » ruba un bacio ad un bel coppiere. « In servizio egli non era però particolarmente accorto e attivo, era proprio il vero Ateniese medio ». Anche Pericle gli deve aver riconosciuto capacità diplomatiche piuttosto che militari.

Nella tarda vecchiaia Sofocle venne tuttavia trascinato ancora una volta nella vita pubblica. Quando, dopo la catastrofe siciliana, parve necessario formare un governo di uomini vecchi e stimati di tendenza moderata, vi fu incluso anche l'ottantenne Sofocle. Il collegio non ottenne credito e cedette infine senza opposizione il campo al sovvertimento reazionario. In seguito Sofocle ne fu perfino dichiarato responsabile e tali esperienze si aggiunsero, sembra, a contrasti familiari, per turbargli il tramonto della vita.

Il suo dovere di cittadino egli lo compiva anche ponendo al servizio del suo popolo quanto possedeva di meglio, ossia la sua attitudine artistica. Pure in questo gli dei avevano reso facile la via al loro beniamino. Sin dalla sua prima rappresentazione nel 468, egli riuscì a vincere il padre della tragedia, e la circostanza che proprio quella volta, per il desiderio del corego, a giudicare non fu la consueta giuria, ma furono gli strateghi, primo fra tutti il festeggiato Cimone (ne emerge quanto gli Ateniesi fossero lontani dall'usare, per la loro grande arte popolare, un metro puramente estetico), rese quell'impressione per gli Ateniesi indimenticabile. Il favore del popolo gli rimase. Poteva certo accadere anche a lui di avere insuccesso con un dramma come l'*Edipo re;* ma per più della metà delle tetralogie presentate egli ottenne il primo premio. Nell'antichità si conoscevano di lui 123 drammi; nelle grandi

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Dionisie non conseguì meno di diciotto vittorie, e probabilmente ne conseguì altre sei nelle Lenee.

Il successo che incontrava il giovane poeta proveniente dalla buona società, tornò ben presto a vantaggio della sua arte. Si deve a Sofocle se il numero dei coreuti fu innalzato da cinquanta a sessanta, sì che ne rimanevano ora a disposizione quindici per ogni dramma. Ancor più importante fu ch'egli ottenne la concessione statale del terzo attore, che Eschilo aveva osato introdurre al massimo per scene isolate. In un primo tempo anch'egli, come Eschilo, calcò la scena da attore, e ci si ricordava come avesse entusiasmato gli spettatori in una graziosa danza nella parte di Nausicaa, e con la cetra in mano nella parte di Tamira. Se più tardi vi rinunciò, devono avervelo determinato motivi personali, ma certo anche la convinzione che per ottenere risultati ottimi in entrambi i settori fosse necessaria la separazione dell'attore dalla persona del poeta. Vien riferito esplicitamente che nel creare le parti egli tenesse conto degli attori.

Alla struttura della tragedia Sofocle apportò un mutamento più radicale sciogliendo il legame trilogico, che doveva sovente essere avvertito come costrizione innaturale, e conferendo completezza ed unità ad ogni dramma separatamente. È testimoniato un solo caso in cui egli abbia fatto uso dell'antica forma.

Nonostante tutte le innovazioni tecniche che introdusse, Sofocle conservò inalterato il contenuto dell'antica tragedia. Come Eschilo, anch'egli si sentiva, oltre che poeta, educatore del suo popolo; e lo spirito moderno che osava scalzare la tradizione sacra gli chiarì più nettamente i fini della sua arte. Preservare il popolo da false vie con l'ammonimento diretto, o manifestargli attraverso l'intiero svolgimento del dramma il significato e il contenuto di verità eternamente valide della storia sacra, divenne anche per lui la difficile e sacra vocazione del poeta-vate.

Vedremo che anche nella sua tragedia vien messo a fuoco l'individuo con la sua tragicità, e anche per il resto la sua arte non prescinde dal tempo nuovo. Fino all'ultimo però l'adesione all'antica fede rimane il fondamento della sua opera. L'armonia piena degli affetti personali e statali, religiosi ed artistici, che fu il carisma del suo essere, pervade anche le sue opere, e ne garantì il successo presso i contemporanei e i posteri.

Riguardo ad Euripide, anche gli antichi storici letterari, una volta riconosciuti gli scherzi e le malignità della commedia appunto come tali, sapevano riferire ben poco. Non fu possibile accertarne con sicurezza neppure l'anno di nascita. Ma se si narrava che il terzo dei tre tragici era nato il giorno di Salamina (altri lo ritennero, più opportunamente, di quattro anni più

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

anziano), era in ciò implicita una verità ideale. All'imponente evento della vita del popolo, cui Eschilo e Sofocle avevano potuto personalmente partecipare, l'uno combattendo, l'altro cantandolo, Euripide era ancora vicino; esso tuttavia apparteneva già al passato, quando il poeta cominciò a pensare e a sentire, e la sconcertante rapidità con cui allora gli avvenimenti si susseguivano creò un distacco sensibile.

Al tempo in cui Sofocle raggiungeva la pienezza della sua personalità, Euripide era ancora un bambino, e quando ebbe inizio il suo sviluppo artistico, già s'affermava il movimento nuovo destinato a scatenare in breve tempo tempeste e passioni nella gioventù. Anche Euripide proveniva da una famiglia ragguardevole e agiata — suo padre, Mnesarco (o Mnesarchide), possedeva un terreno a Salamina — e senza preoccupazioni economiche poté dedicarsi alla sua formazione, creandosi la forma di vita che desiderava. Apparteneva a quei giovani consapevoli di sé che consideravano sommamente doveroso verso se stessi come verso il loro popolo, sviluppare la propria personalità, per cercarsi una via secondo criteri propri, non turbati dalla tradizione o da opinioni altrui. Molto più sentita che in Sofocle era in lui anche l'esigenza di una penetrazione intellettuale della vita. Sin dal principio egli prese quindi vivissima parte alle lotte spirituali del suo tempo. Ciò che gli antichi filologi riferiscono sui suoi « maestri », si fonda certo per lo più su illazioni e interpretazioni incerte. Dalle sue opere possiamo tuttavia ancor oggi desumere ch'egli mirava ad appropriarsi, attraverso scambi verbali o tramite i libri, di tutto quanto i grandi del passato e del presente potevano offrire. Tuttavia, come Eraclito, egli non curava d'essere erudito, ma ricercava ciò che poteva interiormente stimolarlo ed arricchirlo.

A quanto pare, ebbe rapporti personali con Anassagora e studiò anche gli altri filosofi della natura. Che però il mondo traesse origine dall'etere o da un altro elemento originario o da una pluralità di elementi, erano questioni che solo secondariamente lo interessavano. Ancor meno egli pensava di far proprio uno dei tanti sistemi fra cui aveva la scelta, oppure di dedicarsi a speculazioni metafisiche. Il suo interesse di poeta era rivolto all'uomo e alla vita umana; ed egli accoglieva quindi con foga fervorosa tutte le sollecitazioni che gli provenivano dal mondo agitato. Non v'era problema vitale che il suo intelletto non indagasse in una spregiudicata ansia di verità. Ma se giudicò beato lo scienziato che penetra col suo occhio i misteri della natura eterna e intramontabile ed è quindi rapito a tutti i traffici e alle miserie di questo mondo, pure la tragicità della sua vita consistette nel suo rimanere sempre fanatico ricercatore della verità, senza giungere a trovare altro che malinconia non mai paga di sé, senza gustare la pace del lavoro in quieto progredire né, tanto meno, la felicità della reale scoperta.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Alla sua mente di pensatore rimase negata la salda fede di Eschilo nella giustizia del corso degli eventi, come il pio e ingenuo senso del limite di Sofocle. Pure, anche s'egli contemplava l'umano operare da un angolo visuale puramente umano, escludendo lo sfondo del divino, gli divenne sempre più difficile trovarne un significato e un fine immanenti. Nella sua giovinezza non mancarono certo gli attimi in cui il ridestarsi degli spiriti lo indusse a pensare che vivere era una gioia; ma al vertice della sua vita sentì dolorosamente, e portò egli stesso nel cuore, il frazionamento e la problematicità del tempo. Quanto più nettamente egli cercava di delineare il quadro della vita, tanto più questo minacciava di diventare illusorio:

> Chi sa poi se la vita non è un morire,
> e ciò che noi definiamo morire non si chiami laggiù vita? [1].

Più di una volta questo pensiero gli salì alle labbra, ed è commovente quando soggiunge che una cosa è certa: nella morte cesseranno i dolori. Nella vecchiaia raggiunse poi la rassegnata convinzione che non sia possibile all'uomo, con tutto il suo affannoso pensare, oltrepassare i limiti dell'esperienza, la quale mostra, nella vita, soltanto l'operare del caso. Le tempeste del suo cuore dovettero in tal modo sedarsi, e con stupore vediamo che nelle sue opere dell'anzianità si rende in parte avvertibile una diversa atmosfera ed affiora persino un certo spirito umoristico. Vera pace non era però scesa nel suo cuore.

Alle malevole trovate dei suoi avversari appartiene la diceria ch'egli fosse diventato misogino in seguito a cattive esperienze coniugali. In realtà egli sposò due volte, ebbe tre figli e il suo dichiarato affetto per i bambini lascia inferire che abbia avuto una felice vita familiare.

Adempì certo ai suoi immediati doveri di soldato e di cittadino, ma si tenne altrimenti distante dalla vita pubblica. Molto più di Sofocle egli si sentì consapevole che il suo talento personale gli assegnava un compito esclusivo, e che avrebbe potuto giovare più alla sua patria rimanendo nella grotta della sua nativa Salamina, dove, lontano dagli uomini, componeva le sue tragedie, che non facendo parte del Consiglio o dell'Assemblea popolare. E più forte ancora della tendenza alla riflessione e alla dialettica era in lui l'impulso alla creazione artistica. Nel 455 gli fu affidato per la prima volta un coro, e da allora egli lavorò senza posa fino alla morte.

Nella sua arte doveva esprimersi pienamente il nuovo spirito. Euripide per primo rende in effetti l'individuo, con il suo destino, soggetto di tragi-

---

[1] fr. 638 *Τίς δ' οἶδεν, εἰ τὸ ζῆν μὲν ἔστι κατθανεῖν,*
τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

città. Ma se gli esponenti del suo tempo erano razionalisti che nell'uomo scorgevano soltanto l'intelletto e su questo volevano influire, l'occhio del poeta vede proprio quelle forze dell'anima che all'intelletto si contrappongono, riuscendone ben sovente vincitrici. Rileveremo come ciò facendo Euripide apra per la tragedia vie del tutto nuove, che conducono al dramma moderno. Vedremo anche come s'andrà in lui accentuando il piacere puramente artistico di modellare la materia. E tuttavia non avrebbe certo esitato a rigettare la nostra attuale concezione dell'arte fine a se stessa. Anche per lui l'influenza da esercitare sul popolo rimase il crisma della sua vocazione.

Poteva però la tragedia continuare anche nei tempi nuovi a esercitare tale influenza?

L'antichità affiancava volentieri Socrate ed Euripide, attribuendo loro uguaglianza d'idee. I Socratici, è vero, non fanno parola di un'amicizia fra i due, che erano, per natura, assai diversi; e quando Euripide fa dire a Fedra, come somma della sua esperienza di vita: « Sappiamo che cosa è il bene, e lo riconosciamo; ma non lo facciamo », egli intendeva forse opporsi esplicitamente al principio gnoseologico di Socrate. Il poeta è invece simile al filosofo nel suo desiderio di scuotere gli uomini dalla loro indolenza etica, per porli dinanzi ai problemi della vita e incitarli ad una scelta personale. Con più calore ancora di Socrate, Euripide conduce la sua battaglia contro il *nomos*, contro le opinioni convenzionali, che mistificano nell'individuo l'indifferenza etica e la pigrizia spirituale.

Quando però Euripide pone tali discussioni sulle labbra dei suoi personaggi, senza curarsi del carattere di questi o in scarsa attinenza con il tema, ci rendiamo certamente conto di come fosse vivo anche in lui l'impulso, a esercitare un'azione morale, ma le avvertiamo sovente come corpi estranei nell'organismo dell'opera d'arte. L'unità dell'artista e dell'educatore, che nasceva da sé sul terreno della religiosità eschilea, non appare più come sostanziale nel « filosofo delle scene », come Euripide veniva ironicamente definito già dai suoi contemporanei. Pensiero razionale e riflessione critica minacciano di infrangere dall'interno l'opera d'arte.

Il pericolo è tanto più grave, in quanto la critica del poeta si rivolge proprio contro il fondamento della tragedia. Non v'era *nomos* più pericoloso, agli occhi di Euripide, delle antiche idee religiose che ancora, ad onta di tutte le illuminazioni razionalistiche, dominavano nel popolo. Non la fede in una pluralità di esseri divini, che l'intelletto poteva giungere anche a ritenere accettabile (quanto ad Atena, era difficile scacciarla dal cuore), ma che si attribuissero agli dei delle immoralità, avvalendosi poi di tali racconti a giustificazione delle proprie, ecco ciò che urtava il senso religioso del poeta; e se per i miti che contrastavano con la sua sensibilità etica Eschilo tentava

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

una nuova interpretazione oppure, reverente, stendeva un velo, il figlio della nuova età considerava suo sacro dovere addentrarsi nella polemica, diretta o indiretta che fosse. Pure, la tragedia era una celebrazione religiosa, indissolubilmente legata ai personaggi e ai miti della religione popolare. A quali conseguenze doveva portare che lo stesso poeta tragico si ponesse con questi in aspra antitesi?

E i problemi nuovi, che impegnavano il poeta e dovevano impegnare i suoi spettatori, si lasciavano inserire senza sforzo nell'ambito della tragedia eroica, della storia sacra, magari addirittura per interpretarla?

Nessuno più del poeta stesso avrà avvertito la dissonanza che ne derivava per la tragedia. La sentì però certamente anche il pubblico. Il rappresentante dello spirito nuovo ebbe da lottare sin dall'inizio contro forti opposizioni, e nel teatro, ove ci si voleva sentire trasferiti, dalla quotidianeità della vita, in un mondo superiore, anche molti di coloro che in tutto il loro atteggiamento spirituale erano più vicini ad Euripide, preferivano alla sua problematicità la decantata armonia di Sofocle. Specialmente fra i giovani Euripide aveva certo seguaci entusiasti. Egli interessava sempre, scuoteva gli spiriti, era forse il più efficace promotore della vita spirituale d'Atene, e i prigionieri di guerra in Sicilia poterono migliorare la loro sorte proprio perché sapevano a memoria grandi parti di tragedie euripidee. Tutto questo non faceva però che incrudire l'ostilità dei suoi avversari e non gli consentì di conseguire il riconoscimento ufficiale.

Nei primi due decenni della sua attività gli riuscì raramente perfino di vedere accettati i suoi drammi. Solo dopo quattordici anni, nel 441, egli ottenne il primo premio. In seguito, certo, non v'era più arconte che osasse rifiutargli il coro. Pur avendolo ricevuto in tutto ventidue volte, poté godere ancora della vittoria, da vivo, soltanto tre volte. Con quanto più ardore egli tentava di conquistarsi l'anima del suo popolo, tanto più amaramente doveva rilevarne l'allontanamento. Ed egli si fece sempre più sensibile alle sottolineature ironiche dei comici, che trascinavano nel ridicolo ciò che per lui era sacro.

Anche altrimenti egli perdette, in vecchiaia, sempre più il contatto con il suo popolo. Proprio perché non partecipava attivamente alla vita politica, Euripide sentì l'urgenza, più di Sofocle, di prender posizione nelle tragedie riguardo ai problemi attuali del suo popolo. Quando iniziò la lotta decisiva con Sparta, egli sostenne con ardore la giusta causa della patria. Sin dal tempo della pace di Nicia egli aveva professato con gioia la sua fede nella missione politica di Atene. Che poi, per un certo periodo, abbia subito anch'egli l'ascendente della geniale personalità di Alcibiade, non sappiamo con certezza; l'epinicio per la vittoria di Alcibiade ad Olimpia fu solo in parte attri-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

buito ad Euripide. E che comunque la politica imperialista, che nella spedizione siciliana aveva posto in gioco tutta la forza d'Atene, dovesse condurre alla catastrofe, fu per il poeta ben chiaro sin dall'inizio. Di una dolorosa soddisfazione dovette colmarlo, nel 413, l'incarico statale a comporre l'epigramma per il sepolcro dei caduti. Sopravvennero poi i lunghi anni in cui Atene si dilaniò in sforzi infruttuosi. E il poeta fu meno sensibile alla prova di forza della tenace resistenza che all'inutilità della fraterna guerra ellenica e all'ancor maggiore insensatezza dell'astio partigiano ateniese.

Tale era lo stato d'animo di Euripide, quando ricevette l'invito alla sua corte dal re macedone Archelao, che nella sua terra semiincolta intendeva porre a diretto contatto con la civiltà greca almeno gli strati più alti della popolazione. Per il poeta settantenne la decisione non deve essere stata facile. I paesi lontani non lo avevano mai attirato. Ma il desiderio di sottrarsi per qualche tempo ad un ambiente tormentoso, e forse anche la coscienza di aver bisogno, proprio come poeta, di un nuovo impulso, furono così forti, che nel 408 egli accettò l'invito. Non gli furono risparmiate spiacevoli esperienze. In compenso però egli trovò nel settentrione una cerchia di uomini spiritualmente elevati, come il tragico Agatone, il lirico Timoteo, e per un certo tempo anche lo storico Tucidide, che ne compresero la natura e le intenzioni. Nel nuovo paese trovò del resto anche l'impulso di cui aveva bisogno, che gli diede gioia ed energia per nuove opere. Ringraziò il re con un dramma che gli attribuiva un antenato nel mondo degli eroi. Volle però continuare a lavorare anche per Atene. E aveva già quasi condotto a termine tre tragedie, quando la morte lo colse lontano dalla sua patria.

Ne giunse notizia ad Atene nella primavera del 406, nell'imminenza della festa di Dioniso. Il vecchio Sofocle tributò, all'uomo che per la sua natura non poteva essergli simpatico, il suo reverente omaggio, comparendo prima dellà rappresentazione vestito a lutto e facendo entrare in scena il coro e gli attori senza la corona. Il comico Aristofane, ch'era a poco a poco divenuto acerbo avversario del tragico, non seppe astenersi, nelle Lenee dell'anno seguente, dal criticare ingenerosamente il morto. Egli stesso però riconobbe suo malgrado che, oltre ad Eschilo e a Sofocle, solo Euripide poteva aspirare al titolo di grande tragico, e i suoi attacchi ci consentono di dedurre ancor oggi che l'imparziale critica letteraria del tempo seppe ben altrimenti rendere giustizia alle aspirazioni e alle capacità del rappresentante del nuovo spirito.

Anche il popolo ateniese aveva la sensazione di dovere in qualche modo una riparazione al grande uomo che aveva sovente sottovalutato. Quando furono rappresentati i drammi postumi di Euripide, onorò il morto del primo premio, che il poeta vivente, in cinque decenni, aveva ottenuto solo quattro volte.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Non era ancora trascorso un anno dalla morte di Euripide, che Sofocle, quasi novantenne, lo seguì. Gli dei avevano preservato anche lui dal vedere con i suoi occhi il declino di Atene. Ma alla caduta di Atene, anche la tragedia si esaurì. La massima creazione artistica di Atene non sopravvisse alla sua grandezza politica.

Di Euripide possediamo un busto, ispirato certamente ad una impressione viva o ad un ricordo recente. L'autore della statua sofoclea del Laterano ci presenta l'esponente spirituale dell'età periclea, bello nell'anima e nel corpo, nobile e aperto nell'atteggiamento, elegante nelle vesti e nell'acconciatura, così com'egli compariva davanti al suo popolo. Euripide invece è visto dall'artista come il poeta alieno da ogni esteriorità — capelli scomposti e barba incolta ne incorniciano il viso magro —, impegnato nella sua solitaria opera spirituale. Un'ampia fronte di pensatore solcata da rughe verticali, occhi incavati, il cui sguardo tradisce l'interna concentrazione, un volto spirituale su cui, accanto a comprensiva benevolenza, è impressa una profonda severità, ci lasciano credere che quest'uomo fosse capace di vivere e di rappresentare l'intera gravità e tragicità dell'esistenza umana.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

VI

LA TRAGEDIA NELL'ETÀ PERICLEA
L'INTERPRETAZIONE SUGGERITA DALLA NUOVA FEDE

S O F O C L E

Le singole opere. - Drammi satireschi.

Sofocle era in fondo una natura lieta, un uomo che godeva pienamente la vita, amava lo scherzo e i sereni divertimenti e gustava tutto quanto di bello il mondo gli offriva. Anche nel fervore della cultura cittadina egli conservò l'antico attaccamento alla natura proprio degli Elleni, e quando nella sua fantasia popolava selve e piani degli spiriti naturali sempre disposti alla burla e alla scompostezza senza mai essere maligni, il suo gusto era vicino a quello del suo popolo. Doveva quindi certamente tornargli gradito che la sua arte, dopo i temi terribili e gravi che toccava nelle tragedie, gli consentisse di presentare un dramma satiresco in cui il mondo del mito perdeva ogni orrore e il peso che gravava sugli animi cedeva ad un riso liberatore: gli spettatori venivano allora trascinati nell'allegro mondo di comiche figure, lontane da ogni problematica ed esenti dalle preoccupazioni degli uomini civili.

Se possiamo farci un'idea anche di questo aspetto dell'arte sofoclea, ciò si deve al papiro che ci ha fornito, con 400 versi circa dei *Segugi,* la parte fondamentale di questo dramma satiresco. La storia della burla di Ermes che ancora in fasce aveva rubato ad Apollo la sua mandria di buoi ed era riuscito a placare la collera del fratello maggiore regalandogli la lira, costruita con le budella bovine, era già stata narrata con fine umorismo dal poeta dell'inno omerico di Ermes. Non si poteva dare argomento più appropriato per un dramma satiresco, né artista che meglio di Sofocle sapesse dar vita al paesaggio arcadico con i suoi rilievi rocciosi, le sue grotte montane e le sue verdi selve, le sue ninfe e i suoi carbonari. In simile ambiente i satiri sono di casa. Bestie si chiamano, e bestie sono, quando come « segugi » strisciano sul suolo emettendo suoni inarticolati e facendo mosse comiche per scoprire le tracce dei buoi trafugati, oppure si sbizzarriscono in salti scatenati. Tuttavia il poeta li ha volutamente preservati da ogni carattere bestiale, dalla selvaggia brama sensuale che la fantasia popolare attribuiva loro. Questi esseri naturali ci fanno l'impressione di giovani sbrigliati, figure dell'infanzia dell'umanità, quando ancora si era sensibili al bello naturale, quando tutto ciò

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

che è ora da lungo tempo familiare all'uomo appariva nuovo e stupefacente. Onde il rapimento dei satiri al primo risuonare della musica, i delicati sentimenti ch'essa suscita:

> In chiari sprazzi aleggiano come delle voci verso di noi.
> Luminose figure aeree riempiono,
> con delicatezza di fiori, del loro suono lo spazio [1].

Nel complesso, una rappresentazione ingenua, in un clima da sogno di una notte di mezza estate, piena di aria silvestre, indicatissima a liberare gli spettatori dal peso di cui s'erano caricati per la durata di tre tragedie. L'impressione che si tratti di un'opera giovanile del poeta non è, probabilmente, ingannevole.

Degli altri drammi satireschi ci è accessibile anzitutto l'*Inaco*. Lo sfondo è costituito dal mito della figlia di Inaco, Io; ma, per l'appunto, soltanto lo sfondo. Sul terribile destino di Io, cui l'amore di Zeus era divenuto fatale, si sorvola, per quanto possibile, mentre l'argomento del dramma è fornito dal finale lieto, dalla restituzione ad Io del suo aspetto umano e dalla sua precedente liberazione ad opera di Ermes, che uccide Argo, il gigantesco guardiano impostole da Era. Ermes compie l'impresa giovandosi del mantello che rende invisibili, e un frammento di papiro ci permette di rilevare come Sofocle abbia sfruttato questo motivo per il suo dramma satiresco. Il dio s'avvicina, invisibile, alle spalle dei satiri. Essi sentono la sua voce, parlano con lui, ne subiscono gli scherzi e si spaventano e, come nei *Segugi*, gli spettatori si divertono alle scene e ai buffi movimenti ch'essi sono così indotti a fare.

Anche l'arte figurativa ci può, all'occasione, venire in aiuto. Su di un cratere dell'età di Pericle alcuni satiri danzano allegramente intorno ad una donna che affiora dal suolo e a cui essi evidentemente, con i pesanti martelli che reggono in mano, hanno, intenzionalmente o no, aperto un varco per salire alla luce. Gli stessi satiri muniti di martelli figurano, in una scena analoga, anche in altre due immagini vascolari del medesimo periodo, ed è cosa assai verisimile che tali figurazioni fossero ispirate al dramma satiresco di Sofocle *Pandora o i martellanti*.

Nei *Convitati* (Σύνδειπνοι), durante il viaggio a Troia, Agamennone dava una festa a Tenedo, ma trascurava di invitare Achille in tempo. Questi ne restava così gravemente offeso, che minacciava di far ritorno in patria. Si giungeva ad una rissa accalorata, che aveva poco eroico decorso. Da uno dei

---

1

321 *ὀρθοφάλακτός τις ὀμφὴ κατοι-*
χνεῖ τόπου, πρεπτά τ' αὖ διὰ τόνου
φάσματ' ἔγχωρ' ἐπανθεμίζει.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

contendenti veniva lanciato in testa ad un altro un vaso « che non odorava esattamente di unguenti ». A quanto sembra, la madre di Achille, Teti, rabboniva alla fine il figlio. L'intiera composizione doveva alludere, come una allegra canzonatura, alla contesa degli eroi dell'Iliade ed alla collera di Achille. Non si può immaginare che vi avessero parte dei satiri. Quindi, come Euripide nell'*Alcesti,* anche Sofocle si è valso qui una volta della possibilità di rappresentare a conclusione della trilogia, in luogo del dramma satiresco, un altro dramma idoneo a rasserenare gli animi.

La fama poetica di Sofocle non si fonda su questi drammi comici; per una piena comprensione dell'uomo e del poeta essi non sono tuttavia da dimenticare.

Le tragedie più antiche.

Anche i drammi seri che Sofocle dapprima compose erano ancora ben distanti dalla dolorosa tragicità dell'*Edipo.* Una delle sue prime tragedie, probabilmente una di quelle che nel 468 gli procurarono la sua prima vittoria, fu il *Triptolemo.* Che ad Eleusi Demetra avesse insegnato a coltivare il grano e di là avesse inviato il giovane Triptolemo ad insegnarlo agli altri uomini, era per l'Attica un titolo onorifico di cui non si poteva, anche in seguito, non far menzione in ogni discorso festivo ateniese. La tragedia di Sofocle doveva quindi avere il valore di una rappresentazione patriottica, il che avrà probabilmente contribuito al suo successo. Essa dava scarsamente adito a motivi « tragici » in senso moderno e anche là ove s'è creduto di scoprirne, si tratta, nel migliore dei casi, di episodi che non potevano dare all'opera il suo tono fondamentale.

Inviando il suo protetto nel mondo, Demetra gli indica il cammino e gli enumera tutti i popoli che dovrà visitare, in una esposizione minuta che avrà ricordato agli Ateniesi — persino nelle parole — le descrizioni geografiche fatte da Eschilo, poco tempo prima, nel *Prometeo.* Non troveremo in seguito, in Sofocle, più nulla del genere, ed è quindi difficile che il suo interesse per tali cose fosse vivo. Egli seguì quindi l'esempio di Eschilo, ma ad un tempo entrò anche consapevolmente in gara con il vecchio maestro. In realtà il racconto di come Triptolemo porta a tutta l'umanità la benedizione del grano è più intimamente congiunto con il tema della tragedia di quanto non lo siano le descrizioni geografiche del *Prometeo,* e gli Ateniesi lo avranno ascoltato con fierezza.

Anche le *Lavandaie,* in cui il giovane poeta faceva la parte di Nausicaa che gioca a palla, difficilmente avranno proposto un conflitto tragico più profondo. Altro è il caso del *Tamira,* di cui pure egli fu il protagonista. Vi

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

si narrava la sorte del re dei Traci che, superbo del suo canto e della sua abilità nel suonare la cetra, aveva sfidato le Muse stesse a gareggiare con lui, e dopo la sconfitta aveva dovuto espiare la sua temerità con la perdita della vista; ne era quindi tema la *hybris,* il fondamento della tragicità eschilea.

Da questo inizio, una linea diretta conduce alla tragicità cui Sofocle ha dato espressione nel più antico dei suoi drammi a noi pervenuto.

Aiace.

Anche questa tragedia tratta un argomento attico. Aiace, dapprima privo di patria, era poi infatti diventato cittadino di Salamina e, quando l'isola vi fu annessa, dell'Attica. Il gigantesco eroe aveva incarnato un tempo l'ideale di una generazione portata ad ammirare esclusivamente la forza eroica, e mantenne il primato della forza anche quando il rinnovamento della sensibilità pose al centro dell'epica il giovane Achille e la sua vita interiore. Proprio per questo lo spirito ionico contrappose in seguito, al tipo dotato di forza fisica, Ulisse, che al coraggio univa un'intelligenza eccellente e poteva quindi raggiungere risultati anche più alti. Così un poeta immaginò la lite per le armi di Achille e attribuì all'astuto Ulisse la vittoria. Lo spirito eroico era però ancora troppo vivo per accettare tale decisione senza discuterla. Già il primo poeta narrò come Aiace avesse ritenuto tanto ingiusto il giudizio che, in preda alla collera e al dolore, s'era tolta la vita; successive elaborazioni del mito ne accentuarono la tragicità narrando che Aiace era rimasto così sconvolto dalla sconfitta che ne era impazzito e, tornato in sé, s'era poi ucciso per l'onta di essersi reso ridicolo agli occhi di tutto l'esercito, infuriando contro le mandrie dei Greci. Ad altri la decisione era apparsa anche oggettivamente ingiusta. Sfavore e inganno l'avevano volta a vantaggio di Ulisse, al cui lato s'erano posti gli Atridi e la sua dea protettrice, Atena. Tale sfavore — aggiungevano — aveva poi perseguitato l'eroe anche oltre la morte. Siccome l'accesso di pazzia contro le mandrie colpiva i comandanti dell'esercito, Agamennone aveva rifiutato al morto sepoltura onorevole.

Ancora nel quinto secolo Pindaro, il paladino dell'antica etica nobiliare, condanna nei termini più duri il giudizio sfavorevole ad Aiace, cui s'era pervenuti con la menzogna e l'inganno in una « votazione segreta ». Anche i poeti attici ebbero motivo, tuttavia, di occuparsi del medesimo argomento: Aiace era un eroe che godeva rispetto nella terra di Atena, la sua divina avversaria, e dopo la battaglia di Salamina era stato esaltato dai grati Ateniesi come loro alleato. Già Eschilo aveva quindi composto una trilogia su Aiace. Mentre però il primo dramma di questa risaliva all'inizio del conflitto e aveva per oggetto la « contesa delle armi », Sofocle nel suo *Aiace* si limitò a quella

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

parte degli eventi in cui si concentrava tutta la tragicità dell'eroe, alla sua fine volontaria e alla contesa per la sua sepoltura.

All'inizio del dramma l'atto di pazzia è già stato commesso. Durante la notte Aiace ha trucidato o trafugato le mandrie dei Greci insieme con i pastori, e Ulisse s'aggira furtivamente intorno alla tenda di Aiace per accertarsi s'egli è l'autore del fatto. La dea Atena lo conferma nel suo sospetto e lo informa dei particolari. Con speciale accentuazione si sottolinea che Atena stessa ha colpito Aiace con la pazzia, ma solo per evitare il peggio e ne ha indirizzato l'ira contro le bestie, per farla deviare dagli Atridi e dai loro compagni, contro cui egli nutriva progetti criminosi. Si tratta evidentemente di un'innovazione del poeta che, opponendosi ad altre versioni del mito, desiderava porre in tal modo sotto una luce migliore la condotta di Atena verso Aiace, pur presentando, per il resto, la dea come l'antica nemica dell'eroe.

Della contesa per le armi e della votazione ingannevole, invece, non viene fatta parola, perché il poeta non vuole, per ora, distogliere l'attenzione degli spettatori dal punto che soltanto lo interessa.

Il prologo non vuol essere, infatti, solo una esposizione dei fatti; per la prima volta nella tragedia esso si trasforma in una scena d'impressionante contenuto.

Sebbene la sensibilità umana di Ulisse si ribelli a ciò, Atena chiama il furente fuori della tenda, e ci vediamo dinanzi il grande eroe che agita fieramente la frusta con la quale ha appena infierito contro le bestie, si rallegra della sua supposta vendetta contro gli Atridi e ringrazia Atena per il suo aiuto. Una scena che doveva certo colmare di orrore e di tremore, anziché di soddisfazione, anche il suo nemico. E ancora più tremendo della profonda caduta dell'eroe ci appare il gioco sarcastico che la dea (che pure il poeta ha or ora assolto dal sospetto d'arbitrarietà) conduce con l'infelice. Le tinte che il poeta usa ci sembrano quasi troppo cariche. L'idea che gliele ha ispirate si fa trasparente al termine della scena:

Atena:

> Vedi, Odisseo, com'è grande la potenza degli dei?
> Ecco quest'uomo — chi lo avanzava in senno,
> chi gli era pari, a tempo giusto, nelle opere virili?

Ulisse:

> Non ne potrei citare nessuno, e profondamente mi addolora
> il destino dell'infelice, anche s'egli è mio nemico,
> ora che lo vedo caduto in una sventura così grave.
> Non solo la sua sorte io vedo qui, no, anche la mia.
> Qui vedo ciò che siamo noi tutti che viviamo:
> nient'altro che vana immagine di sogno, ombra senza sostegno.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Atena:

> Che dunque questa vista ti sia di ammonimento.
> Non pronunciar mai una parola superba contro la divinità.
> Non far mai lo spavaldo se sei agli altri
> superiore per forza fisica o per ricchezza.
> Basta un giorno per abbattere e risollevare
> le cose umane. E gli dei amano chi serba una mente giusta,
> mentre colpiscono del loro odio i cattivi [1].

Che queste parole non fossero indirizzate solo ad Ulisse sulla scena (il quale per il suo modo di pensare non ne aveva affatto bisogno), ogni spettatore doveva sentirlo. L'ammonimento « Ricordati che sei mortale, e da mortale sia la tua mente! » poteva sentirselo ripetere dai poeti più diversi; mai gli risonava però con tanta efficacia all'orecchio come qui, dove il drammaturgo lo costringeva a vivere direttamente la terribile realtà che rendeva necessaria simile esortazione.

In una scena della sua *Niobe,* Eschilo già aveva introdotto una considerazione analoga (v. sopra p. 156). Ma se là era una intima di casa che parlava alle « sagge » fanciulle del coro, qui è la dea stessa, sempre presente dietro allo svolgersi degli eventi, che con l'autorità dell'Apollo delfico grida all'uomo il suo « Conosci te stesso »; e le sue parole non sono, come in Eschilo, inserite nel contesto di un più lungo discorso da cui spontaneamente maturano, ma costituiscono la conclusione importante cui tutto il prologo tendeva. Sono il *fabula docet* che il poeta, come educatore religioso, vuole inculcare nei suoi Ateniesi. Egli stesso però non tardò ad avvedersi che rischiava in tal modo di infrangere la cornice che la sua arte drammatica, in sé compiuta e conclusa, gli forniva. Non fece più ricorso a questo mezzo. Come Eschilo, nei suoi drammi successivi egli si avvalse del primo canto corale per creare negli spettatori lo stato d'animo in cui dovevano assistere alla tragedia.

La chiusa del prologo oltrepassa dichiaratamente il destino individuale di Aiace. L'improvvisa caduta del potente eroe si fa specchio dell'eterno oscillare che è anche per Erodoto la legge fondamentale della vita; e a sfondo

---

1 127 *τοιαῦτα τοίνυν εἰσορῶν ὑπέρκοπον*
μηδέν ποτ' εἴπῃς αὐτὸς ἐς θεοὺς ἔπος,
μηδ' ὄγκον ἄρῃ μηδέν', εἴ τινος πλέον
ἢ χειρὶ βρίθεις ἢ μακροῦ πλούτου βάθει·
ὡς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
ἅπαντα τἀνθρώπεια. τοὺς δὲ σώφρονας
θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακούς.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

del tutto sta l'opposizione antitetica fra l'umana debolezza e la sfera in cui la divinità impera senza restrizioni, senza che possiamo valutarla col metro dell'etica terrena; e si rende sensibile il contrasto fra il volere umano e le potenze che intervengono dall'esterno, nel quale risiede il motivo fondamentale della tragedia greca. È un passo che potrebbe compendiare il senso di tutta l'opera tragica di Sofocle.

Dalle parole di Atena eravamo stati indotti a considerare da un più alto punto di vista la sorte di Aiace, che ora ci si fa invece vicinissima, poiché assistiamo al dolore di chi ne è direttamente colpito. Appare il coro, costituito dai fedeli abitanti di Salamina, mossi da viva preoccupazione per il loro signore, che non è per loro soltanto capo, ma è tesoro raro e modello di virili virtù. Fino ad ora hanno udito soltanto delle dicerie; ma la loro angoscia imprecisata si fa disperazione certa quando Tecmessa, la donna che è toccata in sorte ad Aiace come preda di guerra, narra loro, dapprima in un agitato canto alterno, e poi in un pacato resoconto, ciò che ha vissuto in quella notte. « Non può finire che con la morte », è indotto a pensare il coro, alla notizia; e se ora Aiace è tornato in sé, ciò significa, per l'eroe, solo dolore cosciente, e per i suoi compagni preoccupazione raddoppiata.

Solo a questo punto compare Aiace. Sentiamo prima un sordo lamento, e poi lo vediamo nella sua tenda, sporco di sangue in mezzo alle bestie uccise. Una vista intollerabile anche per noi, e ben comprendiamo come l'eroe non abbia per i suoi compagni, il cui interessamento pure gli è tanto benefico, che una sola parola: « Uccidetemi! ». Una volta espressa, l'idea della morte acquista rapidamente forma. Il dolore fierissimo d'essere divenuto oggetto di scherno per i nemici gli rende tormentoso il presente, mentre il futuro non offre, neppure a pacata riflessione, alcuna via di scampo. Deve presentarsi coperto d'onta al padre, che s'era un giorno acquistata gloria in una spedizione a Troia? Deve compiere, davanti a Troia, azioni eroiche che tornano a vantaggio soltanto degli Atridi? La vita non ha più posto per lui. No, « all'uomo nobile s'addice vivere bene, oppure bene morire »[1]. « Questa parola nessuno te l'ha ispirata, nasce da te stesso », deve confermare il coro, contro voglia. Tecmessa tenta l'impossibile. Vuol cogliere l'eroe proprio nel suo senso d'onore. « È una vergogna per te lasciare la tua donna e i tuoi figli inermi alla vendetta del nemico ». Implora pietà, gli ricorda tutto ciò ch'ella è stata per lui. « Non è uomo nobile chi dimentica i servigi d'amore ». Aiace non le risponde direttamente. Manda a prendere il figlioletto, che poc'anzi la madre

---

1 479 *ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι*
τὸν εὐγενῆ χρή. πάντ' ἀκήκοας λόγον.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

inquieta aveva dovuto nascondere alla demenza del padre, per congedarsi da lui. « Sii più felice di tuo padre, ma per il resto siigli uguale, e non diventerai un uomo cattivo ». « Ti proteggerà Teucro insieme con i compagni, fino a che non sarai grande abbastanza per essere erede del mio eroismo ». I doveri verso la stirpe incomberanno a suo fratello; a lui ora resta da fare ciò che il suo onore di uomo gli impone.

Con richiami letterali e concettuali Sofocle ha qui destato il ricordo della celebre scena dell'Iliade in cui Ettore si congeda da Andromaca. Egli non la « imita », ma la rielabora intimamente, impostandola su tutt'altro tono. Là assistiamo al tragico dolore di due creature umane unite dalla più profonda comunanza spirituale, la cui recente felicità coniugale viene distrutta perché lo sposo, che pure ha tanto cara la sua famiglia e la vita, è chiamato dal superiore dovere verso la comunità. Qui invece, per viva che sia la nostra compassione per Tecmessa, sentiamo che la tragedia si concentra tutta sull'uomo, che con i suoi stessi atti si è escluso dalla comunità e deve restar sordo alle perorazioni della sua donna, perché alla sua mente la morte progettata si prospetta come l'unica via per restituire alla sua persona l'onore perduto. Ci vien fatto di pensare ad un uomo d'altra tempra e d'altra concezione di vita, a Socrate prigioniero, che Critone esorta alla fuga col richiamo ai doveri verso la famiglia, ma che resta ugualmente sordo alle parole del vecchio amico, perché anch'egli deve seguire la legge del suo animo, avvertita come superindividuale legge del *logos* e della verità.

La decisione di Aiace è irrevocabile, e anche il coro in un breve canto perviene alla conclusione: « Meglio l'Ade laggiù, che una simile vita! ». Ed ecco che d'improvviso l'eroe esce di nuovo dalla tenda con Tecmessa, all'apparenza del tutto mutato. « Non v'è nulla a cui nel mondo non si debba essere pronti. Per salda che fosse la mia decisione, ora la mia donna m'ha indotto a pietà! Farò un bagno d'espiazione per placare la collera della dea e seppellirò questa spada, questa spada di sventura che mi diede un giorno Ettore in dono. Per l'avvenire imparerò ad assoggettarmi agli dei e agli Atridi. Ognuno lo deve fare di fronte a chi gli è maggiore. Ed io... Non conviene, infatti, nutrire odio in perpetuo. Prega gli dei, donna, perché tutto accada secondo il mio desiderio! Ma voi, compagni, dite a Teucro che provveda a me! Forse presto sentirete dire che sono stato salvato dalla sventura ».

Ciò detto, Aiace si allontana reggendo la spada sguainata. Dove fosse diretto, non v'era spettatore ateniese che potesse dubitarne. Il suicidio di Aiace era infatti « fatto storico ». Quanto alle sue parole, erano state un « discorso ingannevole », con cui voleva illudere la sua donna e i compagni per poter attuare in pace il suo proposito, era un *logos eschematismenos,* quale, in Omero, Ulisse travestito da mendicante rivolge alla sua sposa, o Agamen-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

none all'esercito stanco di combattere, per metterlo alla prova. Come là, chi parla non è minimamente macchiato dalla sua astuzia, che non nuoce a nessuno. Rientra nella nostra mentalità di moderni chiederci se questa simulazione s'adegui al carattere lineare dell'eroe, così come ci si offre spontaneamente un altro problema: è simulazione per Aiace parlare della compassione che prova per la sua donna e per il figlio? Ma se queste parole non sono simulate, e le altre invece lo sono, come si salva allora l'unità del discorso? In effetti questa viene a mancare, se, influenzati dalla psicologia moderna, ad ogni parola indaghiamo esclusivamente l'intenzione di chi parla. Ma come Omero pensa soltanto ai suoi uditori, che conoscendo le idee di chi parla, considerano allettante proprio la contraddizione fra la vera opinione di questi e l'opinione che affiora dal discorso, così anche per Sofocle l'unità risiede nella reazione degli spettatori, che s'avvedono come il discorso sia menzognero per la necessità imposta dalla situazione, ma ad ogni parola sanno in che senso il poeta voleva che fosse intesa.

Tuttavia nel poeta tragico una spiegazione basata esclusivamente sulla formula del « discorso ingannevole » non è ancora sufficiente a far cogliere le parole di Aiace nel loro senso più profondo. Il loro valore trascende il semplice intento dell'illusione. Con tremore e pietà sentiamo Aiace dire a Tecmessa di pregare che si compia « ciò che il suo cuore desidera », parlare della sua decisione di propiziarsi Atena, e della sua spada di sventura. Avvertiamo il terribile doppio senso delle sue parole, che per Tecmessa suonano così tranquillizzanti, mentre per lui significano triste realtà, decisione di morte. Sentiamo poi con quale precisione e chiarezza (tutt'altro che uno sfogo « lirico ») egli mostri il suo apparente mutamento d'idee. « Voglio imparare a nutrire moderati pensieri; anche il più forte deve piegarsi a chi gli è superiore; l'inverno cede all'estate, la notte al giorno, la tempesta alla quiete e alla veglia il sonno ». Da queste parole si è preteso di desumere che Aiace abbia subito una piena e reale metamorfosi interiore, e di fronte alla morte sia riuscito a conseguire l'arrendevolezza e il senso del limite. Sono però certo ispirate al più amaro sarcasmo le sue parole di un attimo prima: « Voglio imparare ad onorare gli Atridi perché essi sono i miei signori e bisogna adattarsi », e alla sua dichiarazione d'essere infatti convinto che non si devono odiare eternamente i propri nemici, seguiranno di lì a poco le ultime parole del morente, il quale — unico desiderio — invoca nel suo odio incoercibile la vendetta delle Erinni sui suoi nemici. Dopo che l'eroe s'è allontanato, il coro può anche accettarne le parole e gioire perché l'insperabile s'è avverato e Aiace ha mutato sentire; ma l'effetto drammatico consiste allora proprio nell'« ironia tragica », perché lo spettatore sa che questa gioia è una terribile illusione, e la mente di Aiace è del tutto immutata.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

È falso anche ravvisare nelle sue parole una « dialettica interna », pensare che il rigido Aiace contrapponga a se stesso un Aiace « mite, arrendevole, mutato », e la vittoria tocchi però all'Aiace « genuino ». Egli è certamente spontaneo quando dice che gli spiace lasciare la sua donna vedova e il figlio orfano, e ci è facile pensare che questo sentimento si fosse destato in lui già durante la scena del commiato; ma l'essenziale è appunto che ora come prima egli non permette, o non può permettere, a tale sentimento di influire minimamente sulla sua decisione. Non può darsi in lui una dialettica interna, perché il suo essere non conosce fratture. E quando parla della legge naturale eternamente valida cui anche il più forte deve conformarsi e cedere, considereremo le sue parole come una reale esperienza di vita, alla quale neppure un Aiace può sottrarsi; la sua tragicità risiede proprio nel suo sentirsi costretto, nonostante questa esatta intuizione della propria vita (non a caso egli non completa il pensiero che aveva iniziato dicendo « ed io... »), spinto dal suo demone, a intraprendere la via opposta, che lo conduce alla morte.

Anche queste parole hanno la funzione esterna di rendere credibile a chi gli sta intorno il suo mutamento d'animo; ma il loro intimo valore sta nel fatto che Aiace stesso svela inconsapevolmente il senso più profondo della sua tragicità: l'ordinamento cosmico esige che anche il più grande si inserisca in esso, e se ad Aiace, per la sua natura, ciò non è possibile, il mondo non ha più spazio per lui.

Sofocle ha dedicato una scena a parte all'apparente mutamento di Aiace; ed era per lui una necessità artistica, perché solo così poteva aver pieno risalto, prima, la rigida inesorabilità dell'eroe, essenziale per la sua natura; e solo così si rendevano possibili anche le commoventi parole di congedo al figlioletto. Per tenere il suo « discorso ingannevole », Aiace esce dalla tenda insieme con Tecmessa, eppure parla di lei dapprima solo in terza persona, e anche ai compagni del coro rivolge la parola solo alla fine per dare a loro, come a Tecmessa, degli incarichi, andandosene poi senza ch'essi rispondano una parola: tutto questo rientra ancora nella tecnica arcaica che abbiamo rilevato in Eschilo e che in Sofocle, in seguito, non riscontreremo più.

Segue un breve canto di gioia del coro; poi anche gli stessi interessati vengono strappati improvvisamente alla loro illusione. Giunge un messo da cui Teucro, reduce da una sortita in cerca di bottino, s'è fatto precedere. Deve esortare a fare attenzione, proprio in quel giorno, ad Aiace e a non lasciarlo uscire; il veggente Calcante ha infatti annunciato che oggi lo minaccia pericolo da Atena, irata con lui per una sua parola temeraria. Repentinamente cade ora il velo dagli occhi di Tecmessa, e insieme con il coro ella si precipita alla ricerca di Aiace per sventarne, se ancora possibile, il funesto proposito.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Sulla scena, rimasta in tal modo vuota, ritorna Aiace, attraverso la parodo. Ad un cespuglio, che già da prima spiccava di lato sulla scena, egli si ferma, pianta nel suolo la sua spada, il dono del nemico che, secondo un'antica credenza, reca sventura. In piena tranquillità e naturalezza parla ora della sua decisione, e rimane anche nella morte, come sempre era stato in vita, l'eroe sicuro di sé. Ciò che avverrà dopo non sta certo più in lui, ma poche cose ancora deve chiedere agli dei. Zeus faccia arrivare a tempo Teucro, così che suo fratello gli assicuri una onorevole sepoltura. Ermes, che guida le anime, voglia agevolargli la morte. Il tono si fa appassionato solo quando egli invoca le Erinni. Compiano loro, sugli Atridi e su tutto l'esercito greco che s'è messo dalla loro parte, la vendetta che a lui non è riuscita. Per un attimo i suoi pensieri volano a Salamina, ai vecchi genitori. Un ultimo saluto al sole, alla patria, alla vita, e poi egli si getta sulla sua spada.

Si è così conclusa la vita di Aiace, ma non la tragedia. Tornano il coro e Tecmessa, e dopo lunghe ricerche trovano il cadavere nel cespuglio. Ai loro lamenti si mescola il lieve rimprovero ad Atena, che per amore di Ulisse ha spinto Aiace alla morte. Presto si unisce a loro anche Teucro: la morte del fratello ha tolto significato alla sua vita. Anch'egli ravvisa in ciò l'imperio della divinità, ma le sue parole suonano diversamente:

> Per parte mia, dico che anche questo, come tutto nel mondo,
> è venuto all'uomo dalla mano di Dio.
> Colui però cui questa fede non aggrada,
> segua il suo cammino, che anch'io seguirò il mio [1].

L'arrivo di Teucro testimonia già che Zeus vuole almeno adempiere l'ultima preghiera di Aiace. Teucro è giunto troppo tardi per salvare il fratello, ma a tempo per assicurargli una sepoltura onorevole. Già si avvicina però Menelao a proibirla. Il suo tono accalorato rivela ben chiaramente che, nonostante tutte le sue belle parole, contro l'uomo che aveva progettato un attacco ai suoi superiori egli non procede spinto da un senso di giustizia o preoccupato per la disciplina dell'esercito, ma che invidia e odio, da lungo tempo accumulati, vogliono trovare uno sfogo sul leone morto. Alle minacce, Teucro oppone una pacata risolutezza e non si lascia intimidire neppure quando, nella scena seguente, Agamennone si mostra ancor più ingeneroso di Menelao. Già si minaccia la violenza, quando sopraggiunge Ulisse. Egli è stato l'avversario di Aiace nella disputa delle armi; ma già nel prologo era ben lungi dal nutrire sentimenti di maligna soddisfazione, ed ora il poeta fa di lui il portavoce

---

1 v. 1036 *ἐγὼ μὲν οὖν καὶ ταῦτα καὶ τὰ πάντ' ἀεί*
φάσκοιμ' ἂν ἀνθρώποισι μηχανᾶν θεούς
ὅτῳ δὲ μὴ τάδ' ἐστὶν ἐν γνώμῃ φίλα,
κεἶνός τ' ἐκεῖνα στεργέτω κἀγὼ τάδε.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

del proprio senso umano. Anche Sofocle sa odiare ed amare, ma con la morte ogni odio si esaurisce. E chi oltraggia il cadavere, non solo offende i diritti umani e divini, ma disonora se stesso. Proprio perché in vita Aiace era stato suo nemico acerrimo, Ulisse riconosce ora sul suo cadavere che, dopo Achille, egli era il più grande di tutti i Greci. Anzi, dopo che Agamennone s'è a mala voglia arreso, egli offre a Teucro i suoi servigi per il seppellimento. Che questi naturalmente non accetta. Chissà come li accetterebbe il morto! Ma i vivi si separano rappacificati e la salma di Aiace può esser condotta senza ostacoli all'ultimo riposo.

Si assicura che in una rappresentazione moderna, grazie ai valori scenici (in primo piano la vivace disputa degli eroi, sullo sfondo Tecmessa e il piccolo Eurisace immoti presso il corpo del morto), l'ultima parte del dramma è di grande efficacia. Anche l'eroica fedeltà fraterna di Teucro non manca di impressionare. Nel complesso tuttavia il nostro interessamento cede dopo il suicidio di Aiace; anche critici antichi già lo rilevavano. Non dobbiamo però dimenticare che solo in questa seconda parte vengono posti nettamente in luce alcuni elementi necessari alla giusta comprensione della prima. Sofocle stesso aveva alterato la vicenda facendo concepire ad Aiace a mente sana il piano di vendetta contro gli Atridi. Ma questo aveva soltanto lo scopo di giustificare Atena, che in seguito colpiva Aiace con la pazzia e ne deviava il furore sulle mandrie; non c'era affatto l'intenzione di caricare Aiace di una grave colpa, che dovesse sottrargli la nostra simpatia. Menelao, certo, gliela rinfaccia, ma dando un profilo così grossolano agli Atridi, il poeta stesso si preoccupa di farci parteggiare per Aiace. Al chiarimento di Teucro, che Aiace non aveva partecipato all'impresa al seguito degli Atridi, ma come alleato libero e dotato di pari diritti, Agamennone non sa controbattere con ragioni, ma solo con ingiurie. In Aiace non dobbiamo ravvisare il ribelle verso i suoi superiori, il colpevole verso il suo stesso esercito, ma l'eroe che, comprensibilmente adirato per l'ingiuria patita, si mette in guardia contro l'astuzia e l'inganno. Ecco perché il poeta ha serbato per questo passo il particolare dell'antefatto che aveva omesso nel prologo: solo ora appare chiaro che la votazione era stata volta a sfavore di Aiace dall'inganno degli Atridi, invidiosi della sua grandezza eroica; solo ora viene duramente stigmatizzata l'ingratitudine verso l'eroe che da solo aveva salvato il campo greco dall'attacco di Ettore. Proprio perché lo aveva gravato del pensiero criminoso concepito in un'ira smisurata, Sofocle stesso ha voluto poi portare, nella seconda parte della tragedia, la riabilitazione dell'eroe.

Se vogliamo però intendere appieno, nella sua necessità, questa parte del dramma, dobbiamo immedesimarci ancor più con la sensibilità sofoclea. La

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

critica antica nasce già in un'epoca in cui, per il filosofo illuminato, doveva essere indifferente che il suo corpo andasse in dissoluzione sopra o sotto la terra. Ma al tempo di Sofocle la sepoltura rituale, pur se non se ne faceva dipendere forse più il destino dell'anima del morto, non era soltanto supremo dovere di pietà, ma anche, per la sensibilità religiosa, la conclusione della vita, circondata da ogni splendore della sacra tradizione. Più vivo ancora era il senso cavalleresco dell'onta implicita nel rifiuto dell'onorata sepoltura; sentimento che anche noi condividiamo, ma che nella società sofoclea era più complesso. Essa non s'era ancora sentita annunziare da Socrate che il valore dell'uomo risiede nel suo intimo. Il valore dell'uomo, l'*arete,* era ancora legato al giudizio che ne davano i suoi simili. E come la morte gloriosa conferiva valore anche ad una vita semplice, così l'onta che colpiva il morto, per immeritata che fosse, gettava un'ombra perfino sulla vita eroica più splendida. Non doveva dunque Sofocle ribellarsi all'idea che l'eroe suo conterraneo venisse tanto disonorato?

Ecco quindi che, per Sofocle, la tragedia prosegue necessariamente anche dopo la morte di Aiace. E solo una sensibilità moderna può in ciò avvertire una mancanza d'unità. La quale, infatti, non risiede nella persona del protagonista, ma nell'azione, cui inerisce il problema tragico. Già nell'antichità lettori intelligenti hanno più esattamente intitolato l'opera « Morte di Aiace ». Poiché la morte, con tutto ciò che la prepara e la segue, è in effetti il contenuto della tragedia, è la sacra tradizione che il poeta intende interpretare.

Ciò facendo egli incontra gravi problemi. Non per il suicidio in sé. Con Sofocle, Aiace ignora le obiezioni religiose dei Pitagorici, che consideravano peccato per l'uomo abbandonare il posto che la divinità gli aveva assegnato. L'uomo libero è padrone anche del suo corpo e può dare un termine alla sua vita, quando lo giudichi necessario. Non certo per espiare il suo operato Aiace si dà la morte. Sul punto di morire, egli invoca ancora gli spiriti della vendetta, perché compiano ciò che a lui non è riuscito. Egli dà termine alla sua vita perché con una morte virile costringe anche l'avversario al riconoscimento dell'eroismo che non gli era stato attribuito in vita. La « bella morte » ripristina l'onore perduto.

Aveva perduto l'onore perché con la loro votazione i Greci gli avevano negato il riconoscimento di primo eroe, gli *aristeia,* che un giorno suo padre Telamone aveva conseguito e che per lui, suo figlio, era stato scopo naturale della vita acquistare, ed anche perché con gli atti compiuti in stato di pazzia s'era reso da sé oggetto di scherno ai nemici. Come poteva tollerare la maledizione del ridicolo un eroe, il valore del quale dipendeva dalla considerazione in cui lo tenevano i suoi compagni?

Ma ancora un motivo rende necessario il suicidio. Guardando al futuro,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Aiace non trova più spazio per il suo eroismo, non in patria, non davanti a Troia, al servizio degli odiati Atridi. La sua vita è ormai priva di contenuto.

Proprio in questo particolare ci si svela la natura di Aiace. Come nell'epica, egli è una « grande anima » (154), è l'uomo eroico, interamente teso all'attività bellica entro l'ambito della totalità, e differenziato da questa totalità dapprima soltanto per la sua eccezionale grandezza.

Involontariamente, è vero, Sofocle ha visto il suo personaggio con gli occhi del suo tempo. Nell'epica Aiace spicca nella sua grandezza solitaria. Accanto a lui è soltanto il fratello, prossimo compagno di lotta. Sofocle invece gli pone vicino non soltanto i suoi devoti compagni di Salamina (in Eschilo costituivano il coro schiave tracie), ma anche il figlioletto Eurisace, che l'epica al massimo citava a motivo della discendenza, e la sua donna Tecmessa. Non vi si insinuano, per questo, motivi erotici. Pure, Tecmessa è la donna « il cui letto, anche se ella è soltanto preda di guerra, l'eroe Aiace tiene in onore », è la donna che gli può ricordare le comuni gioie d'amore, che per lui si dà pena e si lamenta. E l'immagine del bambino vicino alla salma del padre s'imprime in noi, indimenticabile come il commiato che il padre prende da lui. Ci affiorano così spontaneamente alla memoria le scene familiari dei monumenti funebri attici. Aiace non è più l'eroe isolato che nulla lega alla vita, anche se non v'è legame sentimentale tanto tenace da sospingerlo sia pur d'un sol passo lontano dalla via che il suo animo virile gli traccia.

E il poeta è andato anche più innanzi. Già gli antichi avevano osservato che, da artista, Sofocle aveva in un punto strutturato l'azione in forma del tutto originale. Mentre Eschilo faceva recare da un messo la notizia del suicidio, qui, e soltanto qui, Sofocle ha osato portare sulla scena l'atto tragico. Lo ha osato, sebbene per conseguenza sia stato costretto a violare anche una seconda legge consuetudinaria della tecnica scenica. Per la scena del suicidio egli allontana il coro e lascia per due volte la scena vuota, anche se la bipartizione della tragedia ne risulta tanto più avvertibile. Quale ne era il motivo artistico?

È sua intenzione che vediamo Aiace morire in solitudine, lontano dagli uomini, così ch'egli possa esprimere i suoi sentimenti più segreti. Nella sua sete di vendetta e nella forza di volontà egli resta, anche in tale situazione, lo stesso di prima. Nessuna incertezza lo sfiora. Involontariamente pensa però al vecchio padre e al dolore che la mamma proverà alla notizia della sua morte. Esclamando: « Ma non ha alcuno scopo abbandonarsi a simili lamenti », richiama tuttavia energicamente se stesso all'atto da compiere; prima prende però ancora commiato dalla propria vita. Era pur bella, e perfino a quell'uomo d'acciaio il distacco non appare facile:

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

O splendore del sole, o sacro piano della mia patria
Salamina, o focolare saldamente costruito
nella casa paterna, e tu, gloriosa Atene,
mio popolo, a me legato fino dall'infanzia,
voi fonti e fiumi, e anche voi, campi di Troia
che m'avete nutrito, a voi tutti io dico addio.
Questa è l'ultima parola che Aiace a voi rivolge.
D'ora innanzi mi udranno laggiù, nel regno dei morti.

Donde tanto amore alla vita, tanta sensibilità per la natura? Nasce da una immersione psicologica nell'anima di Aiace? No, è il suo stesso sentimento di vita che Sofocle presta all'uomo eroico. Certo il tempo sofocleo aveva ancora piena comprensione per questo ideale; ma gli attribuiva tinte meno calde.

Sofocle ha così variato inconsapevolmente l'immagine tramandata; in piena consapevolezza invece l'ha arricchita di un altro elemento. In questa tragedia ha la prima parola Atena, e in lei dobbiamo ravvisare la potenza che promuove e determina l'intiero svolgimento dell'azione. Ella non ha colpito Aiace con la pazzia per desiderio di vendetta; già il prologo tuttavia la presenta come sua nemica spietata. Al motivo di tale ostilità ella allude, nella chiusa del prologo, col suo ammonimento a guardarsi dalla superbia per la forza fisica e dalle parole temerarie. Non ne sappiamo però, in un primo tempo, niente di più, e solo nello svolgersi del dramma ci avvediamo che ciò costituisce per il poeta un grave problema.

Per i tempi antichi era cosa ovvia che nella contesa delle armi Atena intervenisse a favore del suo beniamino, l'accorto Ulisse, e che l'avversario di questi fosse anche avversario suo. La sensibilità religiosa di Sofocle esigeva invece una spiegazione per la condotta ostile di Atena, ch'egli sottraeva alla sfera della parzialità arbitraria. Questa spiegazione il poeta non la dà nel prologo, ove altre cose lo impegnano; ma se la riserva per il passo decisivo, che precede immediatamente la catastrofe.

Non s'è ancora spenta l'eco del canto di gioia per il mutamento di Aiace, che giunge il messo di Teucro, e riferisce diffusamente ciò che il veggente Calcante, come portavoce della divinità, ha manifestato sulla collera di Atena e le sue cause. In termini che richiamano alla lettera il prologo, sentiamo dire: « Potente forza fisica, cui non si associ acutezza di mente, suscita l'ira degli dei, quando v'è chi, immemore della sua natura umana, non nutre pensieri che all'uomo si addicano » [1]. Già al momento della partenza, al padre

---

[1] 758 *τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόητα σώματα*
πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις
ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπου φύσιν
βλαστὼν ἔπειτα μὴ κατ' ἄνθρωπον φρονῇ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

che lo esortava alla devozione verso gli dei, Aiace aveva risposto con arroganza: « Con l'aiuto di dio, vince chiunque. Io fido in me, anche senza quello acquisterò gloria ». E quando Atena stessa gli aveva offerto il suo appoggio, l'aveva respinto: « Aiuta solo gli altri Greci! Dove sono io, il nemico non passerà ». « Con simili parole suscitò l'ira della dea, perché i suoi pensieri non erano quali all'uomo si addicono » [1].

Non c'è dubbio che qui Sofocle abbia fatto aggiunte di sua fantasia. L'epica, infatti, ignora simili temerità da parte di Aiace. Ma a Sofocle questo elemento parve indispensabile, perché era l'unico che potesse rendere comprensibile appieno l'intervento di Atena. Al suo ritratto di Aiace egli aggiunge quindi la *hybris,* che, pur non essendo una colpa morale, deve necessariamente venir mortificata dalla divinità, e qui Atena ha tale compito. È la *hybris* che in Erodoto precede la caduta di Creso, la *hybris* che in Eschilo getta nella rovina Capaneo, Serse e Niobe e che rappresenta il fulcro vitale della tragedia eschilea. Da giovane, nel suo *Tamira,* Sofocle aveva seguito le orme del vecchio maestro, e nella nostra tragedia la sua influenza si fa ancora più profonda. Essa lo spinge a rielaborare il mito e ad arricchirlo di propria invenzione. Vedremo poi come la fede nell'abisso immenso che separa l'uomo dalla divinità sarà in Sofocle così forte, che nei singoli casi egli rinuncerà a sondare le cause del dolore umano. Qui invece il problema lo inquieta ancora profondamente. E ciò è eschileo.

Tuttavia la concezione di Sofocle della *hybris* si discosta da quella eschilea in un particolare significativo. Ci si è stupiti che Calcante si rifaccia a discorsi dell'eroe molto lontani nel tempo. Ma proprio questo è indicativo. Mentre Eschilo prendeva avvio da atti e parole isolati che provocavano l'intervento della divinità, in Sofocle è la natura complessiva del personaggio che suscita il conflitto. Se Aiace respinge duramente l'aiuto di Atena, lo fa perché è uomo che ritiene di poter bastare a se stesso. Egli disconosce in tal modo, non solo la dipendenza dell'uomo dalle potenze divine, ma anche i legami che derivano per l'uomo dalla sua impossibilità ad esistere come essere isolato. È il medesimo atteggiamento spirituale che gli rende impossibile inserirsi nell'ordine cosmico.

Si è ritenuto che la tragicità di Aiace risieda nell'antinomia fra la tendenza dell'eroe a fondarsi su leggi proprie e la tendenza della *polis* ad

---

1 775 *„ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας*
ἴστω · καθ' ἡμᾶς δ' οὔποτ' ἐκρήξει μάχη"
τοιοῖσδέ τοι λόγοισιν ἀστεργῆ θεᾶς
ἐκτήσατ' ὀργήν, οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονῶν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

imporgli le leggi sociali. Il che è in contraddizione con il significato trasparente della tragedia. Oggi possiamo inclinare facilmente a ravvisare nel progetto di vendetta di Aiace contro gli Atridi una colpa nei confronti della società. Sofocle invece, come rilevammo, dà a questo motivo, in modo che quasi ci sorprende, un valore nettamente secondario. Tanto più fortemente accentua invece l'altro motivo, quello della *hybris* che Aiace manifesta verso la divinità. Come cittadino dell'Atene periclea Sofocle è un autentico uomo « politico », ma nel suo concetto di uomo politico rientra anzitutto la riflessione sui suoi doveri di gratitudine verso la divinità.

Il contrario della *hybris* è la *sophrosyne,* la mente sana, che si mantiene consapevole dei limiti dell'umanità. Il termine ricorre continuamente in questa tragedia e acquista viva concretezza nella figura di Ulisse. Sofocle ha osato fare, dell'astuto e accorto eroe, il rappresentante di una illuminata saggezza di vita; già nel prologo gli fa professare la fede ch'egli stesso ha in cuore, e alla fine del dramma gliene fa trarre le conclusioni pratiche. La seconda parte della tragedia era per Sofocle una necessità intima anche perché, in un mondo in cui dominavano solo l'odio e la smania di vendetta (anche l'ultima parola di Aiace è un desiderio di vendetta), egli voleva fare affiorare la vera umanità, che si inchina alla maestà della morte e rende giustizia anche all'avversario.

Come Eschilo, anche Sofocle mira a penetrare, al di là degli eventi, i misteriosi rapporti che li connettono. È giunto persino ad alludere a relazioni di sapore magico. Non solo è per lui implicito già nel nome di Aiace l'esclamazione di dolore *aiai;* ma anche a proposito della spada con cui Aiace si uccide, egli sottolinea per tre volte, in modo significativo, che era stata regalata da Ettore, ed era quindi dono di un nemico, che portava necessariamente sventura. Tutto questo affonda le sue radici nella religiosità di Sofocle, ma per la concezione della tragedia è soltanto (come nel *Gige* dello Hebbel) l'arcobaleno teso sopra il quadro, che mai, tuttavia, fungerà da ponte al destino. Il quale è invece determinato dal fatto che anche l'uomo più forte è ricondotto dalla divinità entro i suoi limiti ogniqualvolta tenti di varcarli.

Nelle parole di Atena e di Calcante il poeta fornisce qui in forma immediata l'interpretazione degli eventi. I canti del coro si limitano a riflettere l'eco dei fatti nel cuore dei personaggi. Vi risuona però sovente, specialmente nell'ultimo canto, un'altra nota: la nostalgia, il desiderio di pace. « Quando giunge l'anno che pone termine ai nostri affanni e ci riporta a casa, via dai nostri umidi accampamenti? Maledetto chi inventò la guerra e ci rapì le gioie della vita! ».

O foss'io là ove il monte selvoso
s'erge nel mare circondato dall'onda,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nel mare che bagna le alture del Sunio!
Con che gioia allora da lunge
saluteremmo Atene, la sacra! [1].

Questo canto non s'ispira certo all'argomento del dramma, ma scaturisce piuttosto da un atteggiamento sentimentale del poeta. La politica imperialistica di Pericle aveva imposto ad Atene, negli anni 50, un lungo e pesante periodo di guerra in paesi lontani. A quel tempo divampò anche l'odio contro Sparta, di cui notiamo le tracce nell'ingeneroso ritratto degli Atridi. E l'*Aiace* fu composto probabilmente nella seconda metà di questo decennio.

Appartiene, comunque, alle più antiche tragedie del poeta che ci siano pervenute. Soltanto l'*Antigone* potrebbe contendergli la priorità. Anche quest'ultima tuttavia manifesta nel complesso un'arte più matura e in particolare una evoluzione evidente nel problema della sepoltura. Ancor più importante è che nell'*Aiace* Sofocle subisce evidentemente l'influenza della tragicità eschilea, da cui si discosta poi in tutti gli altri drammi. Anche nei particolari questa tragedia presenta elementi tendenti all'arcaismo. Una infrazione delle consuete norme teatrali, come quella che mostra la scena del suicidio, può averla osata, per una volta, sia il poeta anziano che il poeta giovane. Ma l'intromissione, nel prologo, del *fabula docet,* la vivacità dei colori in cui appare la figura di Atena, la strutturazione dell'*epeisodion* in cui Aiace si presenta al coro insieme con Tecmessa, ma parla da solo, senza ch'esso possa ribattere parola, non hanno poi riscontro nel Sofocle successivo. Che in base alla forma linguistica e metrica la tragedia appartenga alle più antiche di Sofocle, è ormai da lungo tempo provato. Nella scelta dei termini Sofocle dipende qui, come non più altrove, dall'epica e da Eschilo, e il tono delle scene di dispute nella seconda parte suscitò già lo scandalo degli antichi critici. Quando, in particolare, verso la fine Menelao e Teucro tentano di sopraffarsi a vicenda con il linguaggio enigmatico in uso nella farsa popolaresca, si sfiora quasi il limite consentito dallo stile nobile della tragedia.

Il poeta non è ancora ben sicuro del suo stile (egli stesso disse di aver avuto bisogno di molto tempo per foggiarsi una forma che gli fosse adeguata); la sua visione del mondo invece è ben salda, ed egli è così penetrato dall'altezza della sua missione, che talvolta il profeta e l'educatore del popolo superano in lui l'artista.

---

1 1217 *γενοίμαν,*
ἵν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόν-
του πρόβλημ' ἁλίκλυστον, ἄ-
κραν ὑπὸ πλάκα Σουνίου,
τὰς ἱερὰς ὅπως προσεί-
ποιμεν Ἀθάνας.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Antigone.

Il problema della sepoltura, che domina tutta la seconda parte dell'*Aiace*, viene là impostato, nello spirito dell'antica tradizione, sotto il profilo dell'onore, dal punto di vista della società cavalleresca; mentre il momento religioso, il problema se il rifiuto del seppellimento rituale violi dei diritti divini, vi viene in due passi appena sfiorato. Che conflitti tragici e quali possibilità drammatiche ne potessero nascere, apparve chiaro al poeta solo a contatto con un altro tema, ch'egli sviluppò poi interamente in questa prospettiva.

Il mito di Edipo aveva continuato ad arricchirsi. La sventura della casa dei Labdacidi non doveva aver termine con l'uccisione reciproca dei fratelli: anche le sorelle vi erano state trascinate. Siccome, infatti, già in epoca storica, contrariamente al comune costume ellenico, i Tebani dopo una vittoria non solevano cedere per la sepoltura i cadaveri dei nemici caduti se non a determinate condizioni, i loro vicini attici ostili narravano che nell'età eroica per poter seppellire i capi caduti nella spedizione dei Sette, era stato necessario un intervento di Teseo. Già Eschilo, giunto a conoscenza di questo tema, perché nella sua regione nativa si mostrava una tomba dei Sette, lo aveva svolto nei suoi *Eleusini*. Sembra che i Tebani non avessero osato contraddirli direttamente. In compenso immaginarono la storia della eroica figlia di Edipo, che aveva reso gli ultimi onori al fratello Polinice, di cui, come traditore, era vietata la sepoltura, e aveva dovuto scontare il suo atto con la morte.

Questo è il particolare del mito di Edipo da cui Sofocle trasse ispirazione per la sua rielaborazione artistica. Nel 442, dopo aver rivestito la più alta carica finanziaria, portò sulle scene l'*Antigone*.

La forma tebana del mito non aveva trovato, a quanto pare, una espressione definitiva; e al poeta era lasciata quindi, per la propria opera, una libertà inventiva relativamente grande. Quale fosse la parte del mito che intendeva presupporre, egli lo dichiara, per i suoi ascoltatori, nelle prime parole del dramma.

Dopo la morte dei nipoti Eteocle e Polinice ha assunto il governo Creonte, che ne è il parente più prossimo in linea maschile, e che vieta la sepoltura di Polinice, dichiarandolo traditore della patria; Antigone è però risoluta ad adempiere ciononostante il suo dovere religioso verso il fratello morto: ecco lo spunto iniziale della tragedia, da cui appare ad un tempo definito con grande perspicuità il conflitto che ne formerà il contenuto. Un poeta posteriore avrebbe facilmente costruito l'azione così: il sovrano emana il suo divieto, Antigone ne viene a conoscenza e attraverso interiori conflitti raggiunge la sua eroica decisione. Tutt'altro avviene per Sofocle. I suoi personaggi, come lui stesso, hanno un intuito sicuro che fa loro trovare infalli-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

bilmente la via da seguire; se vi sono dei motivi che ne ostacolano le intenzioni, o se sorgono perplessità, questi non affiorano dal loro intimo, ma provengono dall'esterno. Nell'*Aiace*, Tecmessa vuole dissuadere l'eroe dal suo proposito di morte richiamandogli alla mente i genitori, la sua donna, il figlioletto. Qui, ciò che poteva ostacolare interiormente Antigone, prende forma nella particolare figura della sorella Ismene, la quale ci si presenta come persona viva e ben individuata, anche se nell'insieme della tragedia ha valore solo come antitesi della protagonista. Antigone le comunica il suo fermo proposito, ed ora Ismene può far valere le ragioni che vi si oppongono e che inducono lei stessa a rifiutarle il proprio aiuto. « Vuoi portare altra sventura ancora sulla nostra casa? Morte misera ci minaccia se contravveniamo all'ordine dell'autorità. Siamo donne, inette a combattere con gli uomini, siamo suddite, e costrette a rassegnarci a questo e a peggio ancora, se ce lo impone il più forte. Imploro il perdono dei defunti, perché soggiaccio alla forza, e sarò ubbidiente alle autorità. Poiché varcare i propri limiti è cosa irragionevole » [1].

Gli Ateniesi, che nella vita quotidiana erano avvezzi a pensare le fanciulle solo nel ristretto ambito domestico e non s'attendevano da loro alcuna iniziativa, alcuna autonoma scelta morale, e meno che mai una ribellione contro un ordine dell'autorità, avranno avuto piena comprensione per la debole Ismene. Ma tanto più imponente si levava la figura di Antigone, che per la sua stessa natura era portata ad infrangere la norma convenzionale. Non doveva però infiltrarsi, nell'ammirazione per la sua grandezza, anche un giudizio negativo, nella convinzione che il suo comportamento significasse violare la norma statale? La stessa Ismene non lo pensava. Non v'è in lei parola che alluda ad un diritto etico dello stato. Mai ella nega che sarebbe anche suo dovere agire come la sorella. Solo che, debole fanciulla, non ne ha la forza. Ovviamente le parole di Ismene non hanno alcuna efficacia sull'animo di Antigone, e Ismene conclude:

> Ebbene, va, se lo vuoi, e questo anch'io ti dico: agisci da pazza,
> ma i tuoi cari li ami bene! [2].

L'antitesi si ripeterà per tutto il dramma. Agli occhi degli uomini comuni è pazzia e sconsideratezza che per amore di un'idea un grande tenti l'impos-

---

1 68 *τὸ γὰρ*
περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα.

2 98 *ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε· τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι*
ἄνους μὲν ἔρχῃ, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

sibile e sacrifichi la vita. La loro voce interiore tuttavia li avvisa ch'egli ha ragione.

Nell'*Aiace* il prologo si concludeva con un esplicito *fabula docet.* Ben più matura è qui l'arte di Sofocle, che con le ultime parole della sorella dissuadente, ci suggerisce in quale spirito seguire tutti gli atti di Antigone!

Sin dal primo momento gli spettatori dovevano sentire che Antigone era la personalità decisiva del dramma e conoscerla nell'inflessibilità della sua natura. Per questo il poeta ha voluto ch'ella prendesse la sua decisione prima ancora che Creonte emanasse ufficialmente il suo divieto. Solo a questo punto entrano in scena gli anziani del consiglio, che ne avranno ora nozione. Nel loro canto essi salutano il raggio del sole, l'occhio del giorno dorato, la luce più bella che abbia mai illuminato Tebe. Infatti Zeus, che odia il gloriarsi di lingua superba, ha deciso; il nemico avido di sangue è ignominiosamente fuggito, e la patria è salva. « Ringraziate dunque tutti iddio! ». Certo cade una goccia amara nel calice della gioia al pensiero dei due infelici fratelli che di propria mano si sono data morte vicendevole.

> Ma ora è giunta Nike, la dea della fama,
> e benigna ricambia il saluto a noi,
> alla nostra Tebe amante dei carri.
> La guerra è finita; dimenticate il dolore!
> Rechiamoci ai templi degli dei
> in solenne corteo notturno, e guidi il coro
> Bacco, che trascorre per Tebe!

Ma l'uomo non dimentica tanto facilmente, e nella chiara luce del sole che il coro saluta riconoscente, palpita ancora un lampo della tempesta che sembrava passata. Compare Creonte. Il suo ringraziamento agli dei si esaurisce in poche parole; cose più importanti, puramente umane, gli stanno ora a cuore. In termini meditati ed equilibrati egli sviluppa il suo programma di governo, per giustificare che, dovendo quale nuovo signore, come lo Zeus della trilogia di Prometeo, tirare le redini, punirà il traditore Polinice anche dopo la morte, e ne proibisce quindi il seppellimento. I nostri pensieri corrono ad Antigone, e già viene una guardia a riferire che qualcuno, inosservato e senza lasciar tracce, ha ricoperto il cadavere con il sottile strato di polvere che per il sentimento religioso bastava come sepoltura simbolica. Al coro questo sembra un miracolo operato dagli dei. Creonte respinge rudemente simile idea, ma il suo accorto intelletto umano non intuisce affatto i veri motivi che hanno indotto ad agire l'autore di quell'atto: pensa ad una dimostrazione politica e alla vile brama di denaro di guardie corrotte.

Antigone è riuscita a compiere il suo dovere, e anche noi godremo pienamente, con lei, del suo trionfo. Perciò il poeta immagina, senza esservi

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

costretto dallo svolgersi dell'azione, una sua seconda visita al cadavere, con la quale ella vuole condurre a termine l'atto rituale. Un turbine, scatenatosi improvvisamente a ciel sereno — le guardie lo interpretano come « disposizione divina » — gliene ha consentito il compimento. Poi ella viene arrestata e condotta dinanzi a Creonte.

Con pochi tratti il poeta caratterizza la guardia: è il pover'uomo del popolo che, pur sentendo pietà per Antigone, nel suo egoismo ingenuo, nella sua meschina paura per la vita e nel suo servilismo verso il signore, si trova in netto contrasto con il mondo in cui vive Antigone.

Ed ora i due avversari stanno l'uno di fronte all'altro. Antigone afferma con fierezza il suo atto. In piena coscienza ella ha contravvenuto al divieto del principe:

> Non è stato Zeus a dare quest'ordine,
> e neppure Dike, compagna agli dei dell'Ade;
> ella non diede simili norme agli uomini.
> Così pure non credo che il tuo ordine sia tanto potente
> da rendere nullo il diritto non scritto e incrollabile
> degli dei; poiché tu non sei altro che un uomo.
> Tale diritto non è di oggi né di ieri; no,
> vive eternamente, nessuno sa dove sorse.
> E allora io, mancando per timore degli uomini,
> dovrei un giorno essere dannata davanti al tribunale di dio?
> E se per me la morte è certa, ebbene, non lo sapevo forse
> anche senza la tua minaccia? Se essa viene anzi tempo
> e mi rapisce, per me è soltanto un guadagno.
> Poiché per chi conduce, come me, una vita piena di miseria,
> come non dovrebbe, la morte, essere un guadagno? [1].

Creonte non pensa a controbattere le sue parole. Le antinomie sono così vive e profondamente radicate, che non v'è discussione e ragionamento che

---

1 450 *οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,*
οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους,
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὠόμην τὰ σά
κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κἀσφαλῆ θεῶν
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.
οὐ γάρ τι νῦν γε κἀχθές, ἀλλ' ἀεί ποτε
ζῇ ταῦτα, κοὐδεὶς οἶδεν ἐξ ὅτου 'φάνη.
τούτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενός
φρόνημα δείσασ', ἐν θεοῖσι τὴν δίκην
δώσειν θανουμένη. γὰρ ἐξῄδη — τί δ' οὔ; —,
κεἰ μὴ σὺ προυκήρυξας. εἰ δὲ τοῦ χρόνου
πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὔτ' ἐγὼ λέγω·
ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς
ζῇ, πῶς δ' οὐχὶ κατθανὼν κέρδος φέρει;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

possa eliminarle o attutirle. Creonte non combatte con le armi della ragione, ma con la forza. All'appello agli dei egli è sordo. Non dice neppure una parola per opporre ad Antigone l'interesse dello stato: pensa soltanto alla sua autorità, e che proprio una donna gli abbia mancato d'ubbidienza, lo ferisce particolarmente nella sua vanità, trasforma la sua indignazione in collera. La sua condanna a morte viene accolta da Antigone in piena calma. E quando Ismene che, fanciulla, non ha il coraggio dell'azione, ma volontà di compatimento, vuole ora porsi al suo fianco, la sorella la respinge duramente. Ella ha compiuto l'atto, e la responsabilità deve essere tutta sua.

Anche qui, Ismene sta al polo opposto della sorella. Debole fanciulla, può chiedere grazia a Creonte, e tentare anche un'ultima via. Solo ora apprendiamo che Antigone è fidanzata al figlio di Creonte, Emone, ed Ismene se ne giova per fare appello ai sentimenti paterni del tiranno. Invano. « Caro Emone, come poco ti considera tuo padre! » deve riconoscere con dolore. Contro l'univocità della tradizione, i moderni hanno attribuito ad Antigone questo verso, e difficilmente, oggi, un'attrice vi rinunzierebbe. Tuttavia simile attribuzione travisa pienamente l'intenzione del poeta. Il pensiero di Antigone è rivolto esclusivamente al fratello e al dovere da compiere. E niente è più lontano dalla sua natura che mostrare un moto di debolezza alla presenza del tiranno. Ella non lo degna più di una sola parola, neppure di un accenno indiretto.

Le due sorelle — perché l'incomprensione e la cieca collera di Creonte hanno esteso la condanna a morte anche ad Ismene — vengono condotte in carcere. La sorte di Antigone sembra decisa. Ma ecco che si fa strada ancora debolmente un barlume di speranza. Emone, di cui la scena precedente ha preparato la comparsa, va dal padre. Molto giovane, timido, troppo delicato, ci pare, per la volitiva Antigone. Per la prima volta suo padre lo ha deluso, se osa esprimere un'opinione diversa dalla sua. E se l'osa, è anche perché sa di essere d'accordo col suo popolo, la cui voce non penetra fino alle orecchie del signore, ma tanto più alta si leva per l'erede al trono. Tutta la città si lamenta ad alta voce per Antigone. « S'ella non voleva che il corpo del fratello diventasse il cibo dei cani e degli uccelli, non era forse degna di aureo compenso? ».

Con filiale reverenza Emone fa questo discorso al padre. Creonte invece rileva una cosa sola, che ora anche il suo stesso sangue si ribella alla sua autorità. Quanto ad Emone, s'avvede ben presto, con spavento, del profondo abisso che lo separa da suo padre; tanto che matura in lui uno spirito d'indipendenza capace di tenergli testa. Si perviene così questa volta realmente ad una discussione, il cui solo frutto è di far irrigidire Creonte nel suo atteggiamento. Perfino quando Emone minaccia quasi apertamente di ucci-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dersi, egli mantiene la sua condanna. Solo Ismene, in seguito ad un ammonimento del coro, viene graziata e, una volta compiuta la sua funzione drammatica, ella scompare ai nostri occhi. Antigone sarà rinchiusa viva in un sepolcro roccioso, perché impari che onorare i morti è fatica perduta.

Abbiamo ben capito che cosa abbia dato ad Emone la forza di superare il suo sentimento filiale. Del suo amore egli però non dice una sola parola. Soltanto il coro canta di Eros, che sempre vince in ogni lotta e che ha suscitato anche questa lite fra padre e figlio. Al motivo dell'amore è qui riservata soltanto l'espressione lirica; la grande linea di svolgimento dell'azione non ne deve essere turbata.

Anche Antigone, che vediamo poi nel suo ultimo cammino, non dice nulla di Emone. Numerosi sono invece i lamenti ch'ella leva sulla sua misera sorte, che la strappa così giovane alla vita, prima che le sia dato di compiere il suo destino di donna. Ciò che il coro canta a suo conforto, le sembra quasi scherno: « Me infelice, non potrò più guardare il sacro occhio della fiaccola solare. Non v'è bocca amorosa che mi compianga! ».

Ravvisare in ciò una frattura nel carattere di Antigone significa misconoscere lo spirito greco. Il poeta ci ha mostrato che congedarsi dalla vita non riusciva facile neppure ad Aiace, e qui è sua intenzione appunto farci sentire la gravità del sacrificio che Antigone compie, offrendo la sua giovane vita per adempiere al suo dovere verso il fratello. In Euripide avverrà lo stesso per Alcesti.

Il dolore di Antigone è intenso, ma il suo animo è immutato. Alla effusione lirica fa seguito un ragionamento pacato (Sofocle non s'è neppure peritato di attribuirle un « calcolo » dialettico, che disturbava già Goethe nel suo stato d'animo tragico), col quale ella si conferma ancora nella sua convinzione che non avrebbe potuto agire altrimenti e che ad ogni momento dovrebbe ancora agire così. Poi l'eccitazione la vince: « Se ho compiuto il mio dovere, Creonte me lo ha ascritto a delitto! E non v'è uomo, non v'è dio che mi sia vicino. Ma se davvero gli dei approvano l'operato di Creonte, allora devo riconoscere d'avere avuto torto; se invece i miei nemici sono nel torto, ebbene, non auguro loro maggior dolore di quello ch'essi hanno inflitto a me ingiustamente ». In questa alternativa non si esprime una insicurezza interiore. Non la conosceva bene Creonte, quando diceva con scherno che di fronte alla morte avrebbe mutato avviso. Sul suo diritto come sul suo dovere ella non aveva mai avuto dubbi. Rischia ora invece di dubitare della giustizia degli dei. Perciò pretende arditamente una decisione divina; non un prodigio esteriore che la salvi dalla morte, ma un giudizio divino che le dia ragione.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Il giudizio divino non si fa attendere. Segni gravidi di sventura spingono il vecchio profeta Tiresia dal signore: « E tale morbo divora lo stato per tua colpa ». L'oltraggio che gli animali hanno recato al cadavere insepolto ha macchiato l'intero paese e suscitato l'ira degli dei. L'orgoglio di Creonte ancora s'impenna: « Anche se la stessa aquila di Zeus recasse dinanzi al trono del dio supremo le parti del cadavere, il cadavere non deve avere sepoltura! », ma al terribile annunzio di punizione di Tiresia, egli crolla. In gran fretta vuol rimediare ai suoi falli, vuol seppellire Polinice, liberare Antigone.

Troppo tardi. Di lì a poco un messo riferisce alla moglie di Creonte, Euridice, che Creonte ha trovato, nel sepolcro di roccia, Antigone uccisasi di sua propria mano ed Emone che ne teneva abbracciato il corpo; in preda a selvaggia ira il figlio ha prima minacciato il padre con la spada e s'è poi trafitto.

Chiusa in un sinistro silenzio Euridice rientra in casa, e quando giunge Creonte con il cadavere di Emone, un nuovo dolore s'è aggiunto agli altri: la madre ha seguito il figlio nella morte. Creonte ci sta innanzi pienamente distrutto, e il coro ci lascia con queste parole:

> Solo sulla saggezza si deve fondare la felicità.
> Il delitto contro gli dei porta la rovina.
> E l'altezzosa parola della superbia
> paga, alla fine, con una profonda caduta;
> che insegna, anche nella vecchiaia, la saggezza [1].

Sofocle ha intitolato la sua tragedia Antigone, e in effetti la figura della protagonista ci avvince sin dalla prima parola. Gli altri personaggi hanno vita solo in funzione di essa. Solo a lei pensiamo quando Creonte proclama il suo divieto, quando il messo riferisce sulla riuscita del suo atto. Durante l'interrogatorio, in cui il conflitto raggiunge il suo vertice, stiamo ad attendere soltanto le sue parole, e Creonte rimane figura secondaria anche quando pronuncia la sua condanna a morte. Da questo momento in poi, però, il quadro muta. La sorte di Antigone è decisa, e quando Emone non riesce a far recedere Creonte dalla sua condanna, come pure quando Tiresia vi riesce, non speriamo più nella sua salvezza. In effetti, il nostro interesse abbandona Antigone. Andremmo contro l'intenzione del poeta se nella scena di Emone voles-

---

[1] 1348 *πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας*
πρῶτον ὑπάρχει· χρὴ δὲ τά γ' ἐς θεούς
μηδὲν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἀποτείσαντες
γήρᾳ τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

simo pensare ad Antigone fidanzata amorosa. Sofocle si è ben guardato dal compromettere con un simile particolare l'impressione indivisa che ha fatto su di noi Antigone sorella, dominata da un'unica idea. In primo piano passa il tiranno Creonte, che non conosce istanza all'infuori del suo stesso io, e nella scena di Tiresia assistiamo con soddisfazione al suo tracollo, mentre ad Antigone il veggente fa accenno con un solo verso.

In quel frattempo, è vero, vediamo ancora Antigone nel suo cammino verso la morte. Ma poi ella scompare in modo definitivo ai nostri occhi. Muore di sua stessa mano, ma colpevole della sua morte resta per noi Creonte. Non rileviamo la sua intenzione di salvarla, ma soltanto il tragico ritardo della sua conversione. Poi segue la sua punizione. Il figlio si uccide, dopo aver rivolto l'arma contro il padre. La madre lo segue, maledicendo il marito. E l'impressione di Creonte con cui il poeta ci lascia è quella di un uomo completamente distrutto, i cui lamenti trovano un'eco dolorosa nelle parole conclusive del coro.

La moderna critica estetica s'è scandalizzata della struttura di questo dramma. Si è parlato di « tragedia a doppia catastrofe », di un « vuoto del finale », si è tentato di risolvere il caso affermando che in realtà il poeta aveva scritto un dramma di Creonte, o si è addirittura espresso il giudizio che « l'opera lascia un'impressione imprecisa e contraddittoria ». Se contraddittorietà esiste, in realtà è solo alla luce della moderna teoria che fa dipendere l'unità della tragedia dalla persona del « protagonista »; e il finale può essere giudicato « vuoto » solo da chi è vittima del pregiudizio che la poesia non abbia nulla a che vedere coi « concetti morali », e si trova quindi nell'incapacità di immedesimarsi con la sensibilità sofoclea.

Come fosse narrato il sacrificio di Antigone nel mito presofocleo, non sappiamo. Possiamo però dire con sicurezza che Sofocle ha configurato liberamente le parti di Creonte, di Euridice, di Emone (in particolare il suo fidanzamento con Antigone) e che tutto lo svolgimento dei fatti nella seconda parte è di sua invenzione. Da che cosa traeva dunque l'intimo diritto di integrare così la tradizione? La sua sensibilità, sia artistica che religiosa, non tollerava che la storia di Antigone terminasse con la sua morte. Anche se la visione del mondo sofocleo non esige dagli dei spiegazione alcuna, pure nel mondo ideale che il poeta costruisce il trionfo dell'ingiustizia non può essere l'ultima parola, gli dei non possono tollerare che si violino impunemente i loro più sacri diritti. È quindi inevitabile, per Sofocle, che la storia abbia un seguito. Nella prima parte egli ci mostra come Antigone ponga in gioco la vita per compiere il suo più alto dovere, come ne nasca il conflitto, come Creonte vi soggiaccia moralmente, ma ottenga con la forza il sopravvento — e a questo punto il dramma dovrebbe terminare? No, Creonte deve giungere

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

a riconoscere il suo delitto, deve pentirsene, venire punito, e solo quando egli ci sta innanzi annientato e ognuno è costretto a pensare: « mille volte meglio condannati a morire come Antigone, piuttosto che a vivere come Creonte », solo allora la storia ha un senso e può concludersi. Non nel personaggio di Antigone, ma nel suo operare e soffrire e nel significato che agli occhi del poeta vi inerisce, è da ricercarsi l'unità della tragedia.

La sensibilità etica esige però veramente simile punizione per Creonte? Lo stesso Hegel ha definito l'*Antigone* « di tutti gli splendori del tempo antico e moderno l'opera d'arte più eccellente e appagante », appunto perché pone in evidenza il conflitto fra le forze più pure della rappresentazione tragica, fra stato e famiglia, riconoscendo la legittimità di entrambi. E da allora l'idea è continuata ad affiorare in molteplici variazioni. Ma se il poeta avesse avuto l'intenzione di far di Creonte il rappresentante di un principio legittimo, non avrebbe certo fatto di tutto per sottrargli, durante il conflitto, le nostre simpatie. In effetti la nostra valutazione della condotta di Creonte dev'essere tutt'altra. Certo era perfettamente consono alla sensibilità giuridica ateniese che si rifiutasse al traditore la sepoltura nella terra patria contro cui s'era reso colpevole. Le ossa di Temistocle erano state sepolte furtivamente in terra attica dai suoi parenti. Non possiamo neppure imputare a Creonte di aver oltrepassato di qualche centimetro i limiti della sua competenza, non lasciando ad Antigone la possibilità di portare il cadavere fuori della regione. Il poeta non vi allude minimamente. Anzi, ciò che è grande in lui è l'aver innalzato il conflitto dalla sfera della legalità a quella dell'etica, dall'angustia del costume cultuale alla religione e insieme all'umanità pura, e di aver risolto in questo spirito il problema del giusto e dell'ingiusto.

L'idea che la sepoltura simbolica del cadavere, ottenuta ricoprendolo di un sottile strato di polvere, sia necessaria e sufficiente a consentire all'anima l'accesso al regno dei morti, è certo esotica e legata al tempo. Tuttavia in Sofocle è cosa che non si avverte neppure. Che significato poi conservasse per lui tale concetto, non staremo ad indagare. Comunque, nella tragedia assume valore secondario. Quando rende al fratello questo estremo onore, Antigone lo considera costumanza religiosa, dovere di pietà del vivo verso il morto, così come lo sono per noi le tre manciate di terra che gettiamo nella fossa di una persona cara. Proprio per questo condividiamo il suo stato d'animo quand'ella si ribella perché l'autorità glielo vuole vietare. Ed è a noi come a lei del tutto intollerabile il pensiero delle conseguenze pratiche che il divieto di Creonte porta e porterà con sé. Il sottile strato di terra di cui Antigone ha ricoperto il cadavere non sarebbe stato certamente sufficiente ad allontanare le bestie e gli uccelli, e per questo riguardo l'ordine di Creonte di toglierlo era in pratica superfluo. Tuttavia il poeta, senza curarsi delle

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

incongruenze che ne nascono, continua a pórci davanti agli occhi questa immagine del cadavere dilaniato. Nei termini più aspri Tiresia condanna il delitto, affermando che i brandelli straziati del cadavere contaminano gli altari. Ma molto più forte è l'impressione che su noi produce il testo del divieto, che udiamo per due volte ripetuto quasi con gli stessi termini:

> Nessuno deve seppellirlo, dedicargli lamenti.
> No, deve giacere insepolto, e il suo corpo
> sia oltraggiato dai morsi dei cani e degli uccelli! [1].

Udendo queste parole, noi non ci chiediamo fino a che punto giungesse il relativo diritto di Creonte; interpretando perfettamente lo spirito sofocleo Goethe sentì che « una simile condotta, offensiva per gli uomini e per gli dei, non era affatto una virtù verso lo stato, ma piuttosto un delitto verso lo stato »; significava mirare all'oltraggio di un cadavere, che non colpisce soltanto il morto, ma viola i più sacri diritti dei suoi parenti e li costringe alla disubbidienza, addirittura alla ribellione. « Oltraggiare un morto non s'addice a nessun Greco », fa dire al re spartano Pausania Erodoto, amico di Sofocle (IX, 79).

Per Aiace morto, Menelao aveva già usato quasi le stesse parole di Creonte. L'uno e l'altro fanno bei discorsi sulle virtù che conservano l'esercito e lo stato, mentre proprio nel divieto di sepoltura s'esprime, anziché disinteressato senso di giustizia e preoccupazione per lo stato, troppo umana meschinità d'animo. Menelao agisce spinto da odio personale contro il morto, Creonte come principe nuovo, inquieto per la sua autorità, desideroso di dare un esempio. Autocrate lo mostra anzitutto la scena di Emone, che non a caso culmina in queste frasi di valore universale:

> E. Tutto il popolo di Tebe giudica diversamente.
> C. Debbo regnare come vuole il popolo?
> E. Vedi che perfino tu parli come un ragazzo?
> C. Per chi regno, se non per me stesso?
> E. Non è uno stato quello che appartenga ad un solo.
> C. Non è giusto il detto: « Il sovrano è lo stato »?
> E. Allora regnerai bene su di una terra deserta [1].

---

1 204 *μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαί τινα,*
ἐᾶν δ' ἄθαπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας
καὶ πρὸς κυνῶν ἐδεστὸν αἰκισθέν τ' ἰδεῖν.

2 733 *οὗ φησι Θήβης τῆσδ' ὁμόπτολις λεώς.*
πόλις γὰρ ἡμῖν ἁμὲ χρὴ τάσσειν ἐρεῖ;
ὁρᾷς τόδ' ὡς εἴρηκας ὡς ἄγαν νέος;
ἄλλῳ γὰρ ἢ 'μοὶ χρή με τῆσδ' ἄρχειν χθονός;
πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἥτις ἀνδρός ἐστ' ἑνός.
οὐ τοῦ κρατοῦντος ἡ πόλις νομίζεται;
καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Non occorre molta fantasia per immaginare l'eco che questo dialogo doveva suscitare nell'Atene periclea. Viene qui delineato il ritratto del tiranno guidato esclusivamente dai propri interessi ed umori. Egli può costringere con la forza all'ubbidienza, ma se esige cose ingiuste, oltre che diritto, è dovere dell'uomo libero rifiutargli l'obbedienza ed opporre forza alla forza. Da una fanciulla non ci s'attende simile opposizione. Ma perfino Ismene riconosce che sarebbe anche suo dovere sfidare l'ordine del tiranno; soltanto, le manca la forza per trasferire nell'azione tale convincimento.

Creonte non è un malvagio. Non è neppure ipocrita quando nel suo programma di governo dichiara che vuole il meglio per il suo popolo. Tuttavia è determinante che nel suo accecamento egli anticipi il principio *L'état c'est moi* dell'assolutismo, che identifichi senz'altro lo stato con la sua persona e consideri ovvio prendere tutti i suoi provvedimenti seguendo non solo il suo criterio, ma anche i suoi desideri e interessi. È il tiranno tipico che gli Ateniesi si raffiguravano: preoccupato solo della sua posizione, autocrate, incapace di tollerare opposizione o di ascoltare ragioni, diffidente, in continuo sospetto d'avere avversari segreti, collerico ed incline nella sua passione a fare abuso brutale del suo potere. In lui si aggiunge anche un lineamento particolare: è il signore che conforma il suo agire a considerazioni puramente umane, dimenticando i diritti della divinità. Non è un negatore del divino e nel dialogo con Tiresia afferma ancora d'aver ascoltato prima volentieri la sua voce; pure, proprio di fronte a lui la sua caparbia autocratica lo induce a gravissima bestemmia. E se a mitigarla egli aggiunge: « So bene che nessun uomo può contaminare il dio », non dobbiamo in ciò ravvisare una idea più pura del divino, ma un accecamento, che col sussidio della moderna saggezza spregia i sacri precetti tradizionali e misconosce i doveri dell'uomo verso la divinità. Nel suo affidarsi totalmente al suo intelletto umano, Creonte cade nella stessa *hybris* in cui era caduto Aiace fondandosi sulla sua forza, e più necessariamente ancora attira quindi su di sé l'intervento della divinità. La storia di Antigone acquista dunque significato per Sofocle solo grazie alla continuazione che la fantasia del poeta spontaneamente le aggiunge, con la punizione di Creonte, in cui si manifesta la volontà e la potenza del divino.

Ascoltando la divinità più del tiranno, Antigone ha assolutamente ragione, e Creonte ha assolutamente torto. Così giudica il popolo e giudicano gli dei che parlano per bocca di Tiresia e condannano coi fatti; così giudica Creonte stesso quando il dolore glielo ha insegnato.

Sembra fare eccezione soltanto il coro. È indubbio che intimamente non approvi il divieto di Creonte e la sua durezza verso Antigone. Pure, arrischia un aperto invito alla riflessione solo quando Creonte è già scosso dalle

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

minacce di Tiresia. Prima aveva, sì, respinto; al momento dell'emanazione del divieto, ogni collaborazione e corresponsabilità, ma aveva anche esplicitamente assicurato al nuovo sovrano la sua fedele sottomissione. Certo prova compassione e simpatia per la figlia d'Edipo, ma definisce irragionevole il suo atto, e quando il conforto che le offre vedendola andare alla morte, il richiamo alla fama che il suo sacrificio le procurerà, non trova buona accoglienza, allora le oppone: « Onorare i morti è certo un atto di pietà; ma in nessun caso si può contravvenire all'ordine di colui che ha il potere »[1].

In queste parole si è voluto scorgere la prova che con il suo atto pietoso Antigone è tuttavia entrata in urto con la *polis* e con l'ordine statale rappresentato da Creonte, e si è quindi, in certo senso, resa colpevole. Pur ammettendo che con il suo *παραβατὸν οὐδαμᾷ πέλει* il coro voglia affermare non soltanto che non è possibile, ma anche che non è lecito contravvenire all'ordine, dobbiamo sempre domandarci, nel caso del coro come in quello di un personaggio singolo, se le sue parole esprimano l'opinione del poeta. Se qui il coro biasima come irragionevole l'atto di Antigone, lo fa solo perché già prima non sapeva capacitarsi che « qualcuno fosse così irragionevole da desiderare la morte », perché ai vecchi appare incomprensibile l'abnegazione dei giovani che affrontano la morte per un'idea. Può davvero essere opinione del poeta che si debba obbedire incondizionatamente a qualsivoglia signore (della *polis* il coro non fa parola), anche se, come fa Creonte dichiaratamente, pretende ubbidienza nel « giusto come nell'ingiusto »? In tal caso, ben difficilmente Sofocle avrebbe scritto questa tragedia. Senza incontrare opposizione, durante l'interrogatorio Antigone può dire del coro: « Essi vedono il giusto come lo vedo io; soltanto, non osano aprir bocca davanti a te ». Essi sono gli uomini fedeli, il cui primo dovere di sudditi è la quiete, ma non sono loro a riflettere l'opinione del poeta, bensì « tutto il popolo di Tebe », che a detta di Emone rigetta il giudizio di Creonte e dichiara Antigone degna della massima ricompensa. Creonte è il sovrano. Ma il vero rappresentante della *polis* non è lui, che secondo la parola profetica di Tiresia porta lo stato nel più grave pericolo, bensì Antigone, che nutre lo spirito religioso da cui dipende il bene della *polis* e con il suo atto vuole impedire il crimine di Creonte. Ella non soggiace al supremo diritto della *polis,* ma al potere del tiranno, che oppone la violenza al diritto.

Parlando qui dell'impossibilità di contravvenire all'ordine del tiranno, il coro non fa che preparare il pensiero che immediatamente vi annette. Già

---

1 872 *σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,*
κράτος δ' ὅτῳ κράτος μέλει,
παραβατὸν οὐδαμᾷ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

prima aveva gridato ad Antigone: « Tu stessa con animo ardito hai portato la tua causa davanti al trono di *Dike* », ed ora le fa osservare: « Nella lotta con la forza che hai coscientemente intrapreso, dovesti soggiacere », ed aggiunge: « Lo stesso volere che ti determina ti ha procurato la rovina ». Con questo esprime davvero, secondo l'intenzione del poeta, una profondissima verità, una verità che nel corso della tragedia Antigone poteva sentirsi dire solo dal coro.

Antigone è un membro della sciagurata stirpe dei Labdacidi. Tuttavia ella non cade vittima di una maledizione familiare né di una costrizione esterna. Come Ismene, ella avrebbe potuto conservare la vita. Ciò che la costringe è la sua stessa natura, che la innalza sopra la debolezza della gioventù e del sesso, sopra gli umani pensieri utilitaristici e la paura della morte, e le rende facile, per compiere il suo supremo dovere, intraprendere contro il potere dello stato una lotta in cui dovrà soggiacere. Ma ella stessa ha scelto questa via. Il conflitto fra l'impulso dell'uomo ad autodeterminarsi e le potenze esterne che vi interferiscono, è anche qui il fondamento della tragicità.

L'atteggiamento del coro verso Antigone ha anche un altro significato artistico. Supponiamo che il coro, pietoso, semplicemente si fosse unito agli estremi lamenti di Antigone: ne sarebbe stato compromesso l'effetto più vivo, basato sulla solitudine in cui ci appare Antigone che, fanciulla appena adulta, è abbandonata dagli uomini e, com'ella è costretta a credere, anche dagli dei. La sua naturale propensione alla vita si effonde allora con maggior forza. Ed ecco che le si grida: « Te lo sei chiamato tu, tu stessa l'hai voluto ». Pure, ella non dubita un solo istante della bontà del suo atto, della sua personalissima decisione, anche se si trova in contrasto col mondo intero. Ecco ciò che costituisce la sua grandezza e la sua tragicità individuale.

L'isolamento è comune ad Antigone e ad Aiace, e la tragicità è per la fanciulla accentuata, appunto perché ella non è un forte eroe, ma una giovane donna. La grande differenza fra loro consiste però nel fatto che Aiace è condotto alla rovina dalla sua *hybris*. Nell'*Antigone* questa è invece fatale a Creonte, mentre Antigone soffre e muore proprio perché, contro di lui, sostiene i diritti degli dei. Quando scrisse l'*Aiace,* Sofocle tentava ancora di spiegarsi come l'eroe avesse suscitato l'ira degli dei provocando così la sua sventura. Nell'*Antigone* di questo non si parla più. Come Aiace, ella è una περισσή, una personalità superiore agli uomini normali. Vien definita una volta « figlia selvaggia del selvaggio padre ». Ma al tiranno Creonte, che come gli Atridi perseguita con il suo odio anche il nemico morto, ella oppone il suo credo: « Son nata per rispondere all'amore, non per condividere l'odio » (523). Ciò dicendo, pensa anzitutto ai suoi « cari », ai suoi fratelli; ma se

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vogliamo intendere appieno queste parole nello spirito di Sofocle, dobbiamo attribuire loro un senso più vasto: la « selvaggia » fanciulla nutre i medesimi sentimenti « umani » di Ulisse nella seconda parte dell'*Aiace*. Nel suo essere non v'è traccia di colpa, e anche da questo punto di vista sul suo atto non cade alcun biasimo. Se già nel prologo ella dichiara che bella è per lei la morte che le vien data per un « pio delitto », e se nelle sue ultime parole si lamenta amaramente « d'essersi attirata, con la pietà, l'empietà », non intende con questo dire che nella sua azione colpa e innocenza, pietà ed empietà siano, oggettivamente, indissolubili. Piuttosto, ella contrappone al giudizio degli altri la vera natura del suo atto. Ecco perché alla fine pretende la decisione esplicita degli dei. Ella non la vedrà, ma lo spettatore vi assiste nella catastrofe di Creonte.

Ma perché allora Antigone doveva soffrire e soccombere? Sofocle non prospetta più il problema. Si limita a sottolineare che gli dei non ne hanno alcuna colpa. Antigone ha scelto da sé il suo destino. « La responsabilità tocca all'uomo che ha scelto; dio non è responsabile », potrebbe dire Sofocle insieme con Platone. La tragicità comune a tutti gli uomini consiste ora, per il poeta, nel fatto che la sventura può colpire anche chi è pio ed innocente. Tuttavia, la vista della fine di Antigone non deve deprimerci. Ella soggiace alla violenza; ma rimane ciononostante vincitrice. Il richiamo del coro alla fama eterna ch'ella acquisterà non è certo tale da confortarla, ed ella non attende una ricompensa nell'al-di-là. Ciò che la sostiene è la saldissima coscienza di suggellare, con il suo atto, la comunione affettuosa con i suoi cari e di adempiere al suo supremo dovere. Perde la vita fisica, ma salva la miglior parte di sé, donando per la sacra causa la sua giovane vita, che le è tanto cara. È dunque l'idea di sacrificio che nell'*Antigone* sofoclea trova espressione artistica. Ne promana un'efficacia nobilitante. La figura di Antigone, come quella dell'Eteocle eschileo, prova che l'uomo reca in sé qualcosa che lo eleva al di sopra dell'esistenza fisica. È la sua personalità etica, il suo vero essere individuale.

Rispetto all'*Aiace*, la tragedia di Antigone presenta anche un altro motivo nuovo.

« Non ti vergogni di pensare diversamente da costoro? », chiede Creonte nell'interrogatorio ad Antigone. Ed ella risponde senza esitazioni, ispirata dal suo sentimento: « Non è vergognoso onorare i consanguinei »[1]. Si svela in ciò tutta la tensione implicita nella visione di vita dell'età periclea. All'unione

---

1 v. 510 *σὺ δ' οὐκ ἐπαιδῆ, τῶνδε χωρὶς εἰ φρονεῖς;*
οὐδὲν γὰρ αἰσχρὸν τοὺς ὁμοσπλάγχνους σέβειν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

con lo stato, al sentirsi tutt'uno con la totalità e scomparire in essa, si contrappone la personalità autodeterminantesi, che segue solo la voce del suo intimo e verso di essa soltanto si sente responsabile. Non è poco che proprio il conservatore Sofocle avverta questa tensione e si ponga dalla parte della libera personalità, che faccia sollevare, non solo Antigone contro l'autorità statale, ma anche il figlio contro il padre. Mezzo secolo più tardi si giudicava Socrate reo di morte per aver insegnato ai giovani a ravvisare nella voce del loro stesso animo l'istanza cui anche l'autorità dei genitori doveva piegarsi. Nella sua *Antigone* certo Sofocle non sente ancora in forma precipua la lotta fra la personale coscienza etica e l'ordine fondato sul potere esterno. Per lui, Antigone sceglie fra due autorità, l'editto del capo dello stato e la voce divina che parla nelle leggi eterne non scritte. Pure, è appunto una decisione personalissima ch'ella prende, fanciulla qual è, destinata alla semplice sottomissione, volendo ubbidire a dio più che all'uomo posto proprio al vertice dello stato. Niente è più estraneo al poeta del pensiero di un conflitto fra stato e religione. La *polis,* in cui vivono egli stesso e la sua Antigone, non è uno « stato » moderno, un organismo umano che può esistere anche senza dio; ma fa parte dell'ordinamento divino, è una società cui appartiene la divinità del luogo e alla quale questa garantisce durata e prosperità. È colpa di Creonte l'averlo dimenticato, mentre Antigone, con i suoi sentimenti e i suoi atti religiosi, incarna appunto lo spirito della vera *polis.*

Proprio perché Sofocle interviene qui a favore del diritto della personalità religiosamente impegnata, è per lui esigenza spontanea rifiutare ogni società fondata sullo spirito moderno, che affermi per l'individuo il diritto d'autodeterminarsi. Egli l'esprime con sacra severità in un canto in cui si rivolge direttamente ai suoi concittadini.

I singoli canti corali adempiono in questa tragedia a diverse funzioni drammatiche. La parodo col suo « Ringraziate dunque gli dei! Si dimentichi ciò che è stato! » ci deve trasferire nel giusto stato d'animo riguardo la contesa che Creonte ha appena suscitato. Il canto in lode di Eros vincitore, che fa seguito alla scena di Emone, deve sviluppare, almeno sul piano lirico, il motivo dell'amore. Quando accompagniamo Antigone nel suo cammino verso la morte, risuona un canto corale che al modo delle elegie funebri narra di altri uomini che dovettero subire sorte analoga. Dopo il mutamento di Creonte il coro, animato da lieta speranza, immediatamente prima della catastrofe rivolge a Bacco un vivace inno di preghiera che è per noi carico di « ironia tragica ». Il canto che il coro scioglie prima, in occasione della condanna di Antigone, si leva a considerazioni d'ordine generale. Inizia con il lamento sul destino della casa dei Labdacidi, ma non ha intenzione, però, di

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

parlare del demone della stirpe. Ai suoi occhi s'innalza la potenza di Zeus che, signore potente ed eterno, abita la chiarità radiosa dell'Olimpo, e al paragone gli si palesa l'impotenza dell'uomo, che tanto facilmente si fa trarre da ingannevole speranza su falsi sentieri, fino a che non abbia sperimentato che per il mortale nulla è tanto certo come il detto « L'accecamento guida alla sventura ». E il coro sviluppa così i pensieri del primo stasimo, il celebre canto: « Vivono molte cose potenti, ma nulla è più potente dell'uomo ». In accordo con le idee più moderne, il poeta intona qui dapprima un cantico alla grandezza dello spirito umano, che si fa strada dappertutto, si è assoggettato il mondo e ha raggiunto la più alta cultura. Nella strofa finale si nota invece un improvviso mutamento. La parola greca δεινός ha un profondo senso: significa potente, e nello stesso tempo terribile, sinistro. E sinistra è anche la forza dello spirito umano:

> Ingegnosa forza inventiva, al di là dello sperato,
> lo conduce a suprema destrezza;
> ma ora egli si volge al bene, ora lo attira il male.
> Se onora le leggi della terra
> e il diritto giurato in nome degli dei,
> allora è sostegno allo stato;
> ma distrugge lo stato
> chi ardito si allei col delitto.
> Non soggiornerà presso il mio focolare,
> non mi sarà amico e compagno
> chi compie tali cose [1].

La medesima intelligenza che ha reso l'uomo capace delle supreme opere di cultura, ha pure il potere, se eccessiva e male usata, di distruggere nuovamente lo stato.

Fu vano tentare d'intendere questo canto esclusivamente in relazione alla scena precedente e ravvisarvi una condanna del divieto di Creonte, se non addirittura dell'infrazione di Antigone. In realtà il poeta esprime qui con il coro i pensieri d'ordine generale che l'argomento gli ha suggerito e che devono ispirare allo spettatore lo stato d'animo adeguato per assistere all'intiera tragedia. Anzi, il loro valore è ancora più vasto. Affiora in essi la universale tragicità dell'uomo, che per la forza del suo spirito è, sì, capace delle più alte opere d'intelletto, ma deve anche scegliere fra il bene e il male

---

[1] 365 *σοφόν τι τὸ μηχανόεν*
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἕρπει·
νόμους γεραίρων χθονός
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν
ὑψίπολις·
ἄπολις, ὅτῳ τὸ μὴ καλόν
ξύνεστι τόλμας χάριν.
μήτ' ἐμοὶ παρέστιος
γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν,
ὃς τάδ' ἔρδοι.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e proprio grazie alla sua capacità d'autodeterminarsi può prender la via che conduce alla rovina sua e della società. Scrivendo la sua *Orestea,* Eschilo s'era posto sul terreno della nuova costituzione, ma proprio per questo aveva esortato il suo popolo a guardarsi dall'esasperare il principio di libertà. Nell'*Antigone* Sofocle riconosce all'individuo il diritto di sfidare il rappresentante del potere statale, purché possa appellarsi alla superiore autorità divina; ma proprio per questo anch'egli si preoccupa di porre in guardia da coloro che, privi d'ogni autorità, vogliono seguire il loro solo intelletto. Egli non parla da uomo politico, ma vede i pericoli insiti, per la *polis,* nello svincolamento pericleo della personalità, e considera suo dovere segnalarli.

È soltanto una leggenda, ma è pure una leggenda scaturita da uno spirito schiettamente ateniese, che in seguito a questa tragedia il popolo d'Atene abbia stimato il cittadino Sofocle degno della suprema carica politica, la strategia. Può avervi avuto parte il ricordo di questo profondissimo canto.

Le Trachinie.

Come l'*Aiace* e l'*Antigone,* anche una terza fra le tragedie di Sofocle che ci sono state conservate, le *Trachinie,* presenta struttura bipartita; forma e contenuto ci fanno ritenere probabile che anch'essa appartenga al primo periodo d'attività del poeta.

Nell'*Aiace* il poeta ha descritto la fine del più forte combattente della guerra di Troia. Ma nella coscienza ellenica era vivo anche un altro eroe, che era ben più d'un semplice guerriero e superava per forza lo stesso Aiace. Le stirpi doriche avevano portato con sé, già ai tempi della loro immigrazione, il mito di Eracle, che aveva poi sempre conservato tracce di nomadismo. Ma l'eroe che dapprima, come nella fiaba, aveva dato prova della sua forza in avventure isolate, e aveva poi girato per il mondo affrontando mostri umani e bestiali, la morte e il diavolo, era divenuto infine, grazie alla virtù creatrice di grandi poeti, l'uomo che incarnava in sé l'intiero ideale dorico di vita. « È stato uomo, è divenuto dio. Ha sopportato fatiche, ha acquistato il cielo »; in questi termini Ulrich von Wilamowitz ha compendiato il contenuto etico-spirituale della figura di Eracle.

Un supremo sentimento umano di forza ne aveva suscitato l'immagine. Ma ad essa ineriva anche un altro carattere, affatto diverso. Che Eracle compia le più potenti imprese al servizio di altri, non trova sufficiente spiegazione nel richiamo al motivo del forte schiavo, che doveva essere familiare ai Dori sin dalla loro patria nordica; vi si esprime piuttosto una profonda consapevolezza dei limiti che sono tracciati anche alla più grande natura umana. Difficilmente gli Ioni avrebbero tollerato un simile carattere nel loro ideale.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

E agli Ioni in genere tale ideale dorico di vita rimase estraneo. Tuttavia il culto di Eracle si diffuse fra loro persino più che nel Peloponneso, ove Eracle dominava la fantasia nel suo umano eroismo. Come Aiace, egli divenne però facilmente, per la sensibilità attico-ionica, simbolo della forza fisica priva di spirito; e il suo esuberante impulso vitale divenne per loro sfrenatezza degli istinti, che induce ad un'incontrollata brama di godimenti e ad azioni impulsive e violente. L'uomo forte, eternamente affamato e avido d'amore era sempre stato personaggio caro alla commedia. Nell'*Alcesti* Euripide lo presenta, seguendo l'esempio di Frinico, nella sfumatura comico-seria propria al quarto dramma di una tetralogia. Altrimenti, Eracle poteva comparire nella tragedia in una parte secondaria, come nel *Prometeo* di Eschilo. Oltre che nell'*Eracle* di Euripide, come figura tragica egli compare solo nelle *Trachinie*.

Secondo un mito diffuso, Eracle s'era acquistata l'immortalità con la morte, da lui stesso scelta, nella fiamma purificatrice. Quando non s'intese più il senso profondo di questa narrazione, la si svigorì spiegando che Eracle aveva voluto così liberarsi dai dolori indicibili causatigli dall'incauto uso che la sua sposa Deianira aveva fatto d'un sortilegio d'amore, dono dell'infido centauro Nesso. Già prima di Sofocle s'era annessa a questa un'altra parte del mito di Eracle, la storia della conquista della città di Ecalia e del rapimento della bella principessa Iole, che aveva suscitato la gelosia di Deianira e l'aveva indotta ad inviare ad Eracle la veste imbevuta del sangue magico. Lo zio di Erodoto, Paniassi, nel suo epos di Eracle deve aver narrato la fine dell'eroe così ampliata. S'egli poi vi abbia aggiunto anche l'altro episodio, in origine pure a sé stante, del servizio prestato per un anno presso la lidia Onfale, ch'era stato inflitto ad Eracle da Zeus come pena per l'uccisione del figlio di Eurito, Ifito, o se sia stato Sofocle ad annettervelo, non è possibile dire. Comunque, lo sfondo su cui si svolge l'azione delle *Trachinie* è d'una varietà quasi sconcertante.

Fu certo questo che indusse il poeta a dare al prologo configurazione diversa che nei drammi precedenti e a fornire una esposizione perspicua attraverso le confidenze ordinate di un personaggio. Pur riallacciandosi in tal modo, esteriormente, alla tecnica che Euripide aveva sin dagli inizi prediletto, egli riempì la forma, così mutuata, di un contenuto nuovo, di sua stessa ispirazione. In Sofocle, nelle sue parole introduttive Deianira svela interamente la fatalità della sua esistenza. La bellezza aveva determinato il suo destino. Era stato per la sua bellezza che l'orrido dio fluviale Acheloo aveva tentato di conquistarla, trasformandosi ora in toro, ora in serpente, ora in uno sgradevole essere ibrido (« Piuttosto morta, che compagna di letto a un simile mostro! »), fino a che Eracle non aveva sgominato per sempre il dio vincendolo in una lotta inaudita. « Zeus diede così alla vicenda buon esito —

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ammesso che sia stato davvero buono ». Infatti ella era così diventata la sposa del grandissimo eroe, ma s'era anche invescata nel destino di questo uomo che compiva le sue imprese in tutto il mondo al servizio altrui, ma presso di lei rimaneva solo brevemente e quasi non conosceva i figli che aveva con lei generato. Tutta la sua vita era stata colma d'angoscia e di pena, e proprio ora che le fatiche del marito erano terminate, le sue pene invece s'accentuavano, perché da quindici mesi ella era priva di sue notizie ed una tavoletta ch'egli le aveva lasciato partendo le faceva temere il peggio.

L'azione inizia a questo punto. Consigliata da una vecchia domestica, che ha ascoltato in silenzio le parole della sua padrona, Deianira manda il figlio Illo a cercar notizie del padre. Il giovane ha già sentito dire che Eracle soggiorna in Eubea e vuole assoggettare Ecalia. Ma la notizia, lungi dal tranquillizzare Deianira, le procura nuova inquietudine. Infatti un oracolo che Eracle le ha lasciato sulla tavoletta può riferirsi solo a quella terra, e là quindi deve per lui decidersi della vita o della morte.

I suoi oscuri presentimenti vengono dapprima apparentemente smentiti. Il conforto del coro — composto da fanciulle amiche di Trachis — che Zeus non abbandonerà suo figlio nel pericolo, non vale certo a calmare la sua angoscia. Ma ecco un messo che annunzia: « Eracle è vivo, e torna a casa vincitore! », e dopo un canto di giubilo, cui si unisce tutta la casa, giunge l'araldo di Eracle, Lica, con una schiera di donne preda di guerra, e riferisce che Eracle ha conquistato Ecalia e ha vendicato un'ingiuria arrecatagli dal re Eurito.

Deianira ha quindi ricevuto la lieta notizia da un testimone oculare ma, come avveniva per il coro dell'*Agamennone,* i suoi tristi presentimenti non l'abbandonano. La vista delle prigioniere di guerra, e in particolare di colei che le conduce, il cui comportamento testimonia d'una nobile origine, la richiama al pensiero del rapido alternarsi della fortuna e della sventura; ella stessa dovrà presto farne esperienza. Il vecchio che aveva portato la prima notizia, precisa che non un'offesa di Eurito, ma il suo rifiuto di concedergli la figlia Iole aveva spinto Eracle ad assalire Ecalia, e Lica non può negare che questa sia la verità, ch'egli aveva voluto risparmiare alla sua signora. La bella prigioniera che aveva suscitato la compassione di Deianira è Iole, che le abiterà ora in casa, da rivale.

« Dimmi la verità! Conosco l'onnipotenza di Eros, conosco il mio sposo. Diverse donne ha già posseduto, e nessuna ha udito da me una parola dura. Perché dovrei ora adirarmi con lui o con costei? » dice Deianira a Lica per indurlo ad ammettere la sua menzogna. Si è raffrontato a questo il « discorso ingannevole » con cui Aiace illude Tecmessa e i suoi compagni sulle sue

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

intenzioni suicide. Tuttavia l'intiera situazione e l'atteggiamento di Deianira sono qui completamente diversi. Certo possiamo domandarci fino a che punto si esprimano nel suo discorso i suoi veri sentimenti, e in che misura non siano queste altro che parole che le si affollano al momento, involontariamente, alle labbra. Ma da una simulazione consapevole, da un inganno intenzionale ella è comunque ben lontana. Inoltre ella non ha, come Aiace, un fine preciso dinanzi a sé, da raggiungere con queste parole. Un solo pensiero la domina: ella vuole e deve (vedremo come il medesimo motivo, accentuato, ricorrerà nell'*Edipo*) apprendere la verità piena, anche se sarà tremenda per lei. Ciò che avverrà dopo, ciò ch'ella stessa farà, per il momento non l'interessa. Anche quando, alla fine, dice a Lica che non è sua intenzione combattere contro la potenza di un dio come Eros, non abbiamo motivo di dubitare che non sia in buona fede.

Intimamente, certo, ella soffre molto più di quanto possa far trasparire di fronte ad un suo sottoposto, di fronte ad un uomo. Ce lo mostra la scena seguente. Ella si avvicina al coro per aprire il suo cuore alle fidate fanciulle, e appare allora pienamente chiaro quanto prima nelle sue parole ella aveva soffocato.

Anche ora ella dichiara: « No, adirarmi col mio sposo non posso »; pure, parla apertamente del dolore ch'egli le ha procurato, mandandole, dopo lunga assenza, questo saluto; ed altro ancora la tormenta più profondamente. Di fronte alla bella e giovane prigioniera si rende improvvisamente conto di non essere più la Deianira che un tempo Eracle (il coro ha appena finito di cantarlo) ha strappato in dura battaglia al dio del fiume, e di non possedere più attrattive sufficienti per tenere avvinto un simile marito. « Temo che presto Eracle si chiamerà marito per me, amante per lei ». No, non può adirarsi col suo sposo; ma cederlo alla rivale più giovane, anche questo le è impossibile. Significherebbe per lei rinunciare a tutto ciò che finora ha riempito la sua esistenza, ciò che ha costituito la felicità della sua vita.

S'avvede di trovarsi ad una svolta della sua vita, e l'impressione che ciò le procura è in lei così viva, che qualcosa di completamente nuovo s'insinua nel suo animo. Senza lamentarsene ella ha finora accettato la sua esistenza al fianco di Eracle, considerandolo il suo destino di donna. Ora si scuote dalla sua passività e si vede costretta a lottare attivamente per il possesso del suo sposo. Ma ecco che appunto sente con dolore come sia impari una lotta in cui ella non può più fare affidamento sulla sua bellezza. In questo stato d'animo disperato s'avvale dell'unico mezzo che le può recare salvezza. È il sortilegio d'amore che Nesso, morendo, le ha affidato. È rimasto, trascurato, in uno scrigno durante i lunghi anni del loro matrimonio e nonostante le molte avventure amorose di Eracle ella non ha mai pensato di

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ricorrervi. Ora, invece, ha estratto la veste imbevuta del sangue del centauro e la vuole inviare allo sposo per mezzo di Lica. L'uso di un sortilegio ripugna certo alla sua nobile natura, e un presentimento indistinto l'avverte; ma la partenza di Lica pone un termine alle sue perplessità. Ella lo manda con il dono fatale.

Assistiamo di nuovo ad un repentino alternarsi di gioia e di dolore.

Il coro si è abbandonato senza riserve alla lieta speranza nel ritorno dell'eroe vincitore, quando Deianira si precipita fuori sconvolta. Il fiocco di lana con cui ha unto la veste s'è arricciato al calore del sole come un truciolo; schiuma sanguigna è sprizzata al suolo dal tessuto: presagio di più orrenda efficacia dei segni di sventura che un veggente rileva. Improvvisamente appare chiaro a Deianira che Nesso l'ha ingannata, che il suo sangue, imbevuto del veleno della freccia di Eracle, ucciderà chiunque ne venga a contatto. E se è così, allora ella sa che cosa le resta da fare.

Giunge Illo. « Hai ucciso il tuo sposo, mio padre! ». E le narra tutto, senza risparmiarle i particolari, descrive come Eracle abbia lietamente indossato la veste per il sacrificio in Eubea, come, al calore, il veleno abbia cominciato ad agire, attanagliandogli il corpo, tormentandolo con dolori indicibili, come nella sua collera furente egli abbia sfracellato contro una roccia l'innocente Lica, come infine abbia pregato il figlio di portarlo a morire in patria. « Presto vedrai l'opera tua. La punizione di *Dike,* la vendetta delle Erinni ti colga! ».

Poiché noi stessi non abbiamo visto, sinora, l'azione del veleno, possiamo desumerne la concreta efficacia solo dal racconto di Illo; questo è conformato, esteriormente, alla tecnica ormai consacrata del resoconto del messo, ma già ci impressiona sentirlo proprio dal figlio di Eracle. Il quale è anche il figlio di Deianira: da lui ella deve udire la spaventosa notizia, la terribile accusa. Lo stile della tragedia vieta che ella interrompa il racconto; ma possiamo ben immaginare la sua mimica muta. Anche quando Illo ha terminato, ella sdegna di dar spiegazioni e di difendersi. Silenziosa entra in casa, sappiamo bene a qual fine.

Al precedente canto di gioia del coro, se ne contrappone ora uno di lamento per Eracle, del quale è certa la morte, e per la sciagurata che ne è involontaria responsabile.

Un breve resoconto della vecchia domestica per narrare che Deianira si è precipitata in casa, si è congedata da tutto ciò che le era caro e per ultimo dal suo letto nuziale, e si è poi uccisa prima che Illo, ormai ricredutosi, la potesse salvare, conclude questa prima parte della tragedia.

« Che cosa devo lamentare di più, il dolore cui ho appena assistito, o

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

l'altro che ancora devo vedere? » — così il coro media il passaggio alla seconda parte.

Si avvicina un corteo di stranieri; silenziosi ed attenti, portano la lettiga su cui giace Eracle. Dopo il parossismo dei dolori, un sonno pietoso è calato su di lui durante il trasporto. Ma al suo risveglio tornano anche i dolori intollerabili. « Dammi una prova del tuo amore, figlio, uccidimi e sana così la ferita che la tua empia madre — ch'ella sia maledetta — mi ha inferto! ». In questo desiderio culmina il suo sfogo disperato. Una scena di cui noi apprezziamo appieno l'efficacia solo se immaginiamo l'apporto della musica, che Sofocle sfrutta qui pienamente, i lievi toni lamentosi del preoccupato corteggio intorno al dormiente come, dopo, l'esplosione di dolore dell'eroe spasimante.

Infine l'effusione elegiaca si trasforma in un più pacato discorso, sia pure ancora interrotto da accenti dolorosi: « Quanti pericoli ho vittoriosamente superato, ed ora devo morire per il veleno di una donna! Figlio, dimentica ch'ella ti è madre, conducimela qui perché mi vendichi! Non vedi come mi ha ridotto, che urlo e piango come una bambina! ». Si straccia la veste per mostrare il corpo dilaniato. Un nuovo accesso di dolore. « Zeus, scaglia su di me il fulmine pietoso! ». Come Deianira nel prologo, egli passa ora in rassegna tutta la sua vita, piena di fatiche, di imprese potenti. E questa deve esserne la fine! « Ma ella vedrà che anche morente so ancora punire ».

Timidamente e per gradi Illo fa sapere al padre che Deianira s'è data la morte e che senza cattiva intenzione ha fatto uso del sortilegio d'amore del centauro. Al nome di Nesso s'opera allora un sorprendente mutamento. Eracle vede improvvisamente chiaro nel suo destino. Ora s'adempie un antico oracolo, secondo il quale lo avrebbe ucciso un morto, ed ora gli si manifesta anche il senso dell'altra profezia, per cui in quest'epoca la sua sorte sarebbe stata decisa ed egli liberato dalle sue fatiche. Sarà la morte a liberarlo.

La sua via quindi è segnata, ed egli la percorre sino in fondo, senza altri lamenti, senza paura, che mai ha conosciuto. Con un giuramento solenne e drammatico egli impegna Illo ad eseguire i suoi ordini estremi. Innalzerà un rogo sull'Oeta per ardervi il padre e porre così termine ai suoi tormenti, e prenderà Iole in isposa. L'intima sensibilità di Illo si ribella al secondo incarico quasi ancor più che al primo, non tanto perché Iole è stata, o doveva essere, la donna di suo padre (cose del genere avvenivano, nel mito e nella vita), ma perché ella ha cagionato la morte di suo padre e di sua madre. Tuttavia il figlio deve mantenere, e manterrà, ciò che ha promesso con giuramento al padre morente. Proprio questo pensiero deve avere, fra l'altro, determinato il poeta ad accogliere un motivo per noi così sconcertante. La ragione essenziale doveva essere però un'altra: Iole era stata l'occasione innocente della

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

rovina dei due sposi. Ma anch'ella, a motivo di Eracle, aveva perduto la patria e la casa paterna, e da figlia di re era diventata schiava indifesa. Pensando a lei prima di morire e provvedendo al bene suo e della propria casa, Eracle compie quindi un atto pacificatore.

Eracle incita alla fretta. Il corteo con la lettiga si mette in movimento, immagine di estrema miseria umana. La musica chiude la seconda parte del dramma, così come l'aveva aperta. « E in tutto questo, nulla che non sia Zeus » [1] sono le ultime parole della tragedia.

La bipartizione della tragedia risulta più rilevante nelle *Trachinie,* perché in ciascuna delle due parti domina un personaggio che nell'altra non compare e da solo avvince il nostro completo interesse. Molto più grande che nelle precedenti tragedie è qui l'arte con cui Sofocle dà vita individuata ai suoi personaggi. Con quale vivezza disegna perfino un personaggio secondario come quello dell'araldo Lica, che si fa bugiardo per compassione della sua signora e più tardi, innocente latore della veste, cade vittima del cieco furore di Eracle! Iole non pronuncia una parola, eppure, anche alla semplice lettura della tragedia ella ci sta dinanzi nel suo portamento regale, che conserva anche da prigioniera. Da semplice figura di collegamento fra Deianira ed Eracle, Illo diviene personaggio tragico nel momento in cui s'avvede, ma troppo tardi, d'aver fatto con i suoi rimproveri grave torto a sua madre, e quando, legato dal giuramento, attua l'ultima volontà di suo padre nonostante l'intima ribellione.

Una caratterizzazione ben individuata ha soprattutto il personaggio di Deianira. Fu certo un errore considerare come un segno di deficiente intelligenza la credulità con cui cade nell'inganno di Nesso, o anche il particolare che non lei, ma la domestica occasioni l'invio di Illo. In lei dobbiamo scorgere solo la donna incline per sua natura più ad accettare ed a patire che non ad agire di propria iniziativa, che soltanto all'estremo dell'angoscia, quindi, fa il tentativo di foggiare da sé il suo destino, e distrugge così la sua vita. Fu poi grossolano travisamento porla sullo stesso piano della Fedra di Euripide, pazza per amore. Ella non agisce spinta da passione erotica, ma come una donna che lotta per la sua esistenza di sposa. Proprio questo lineamento, nel personaggio di Deianira, è originale di Sofocle. Discostandosi consapevolmente dalla tradizione, egli l'ha descritta, anziché sposa recente e donna appena matura, come una madre di figli adulti, che in lunghi anni di matrimonio, carichi di preoccupazioni esterne ed intime, sa ormai bene che cosa significhi

---

1 1278 *κοὐδὲν τούτων ὅτι μὴ Ζεύς.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

essere moglie di un Eracle. Ella non ha mai preteso un amore esclusivo dalla natura sensuale del marito, e mai, dal canto suo, ha vacillato nel suo amore. Ed ora, dopo quindici lunghi mesi di assenza, invece di un saluto egli le manda in casa la rivale, giovane e bella. Ella si rende così improvvisamente conto di essere una donna anziana, sfiorita; arrischia una lotta disperata, afferra, ignara, l'estrema arma, e quando questa si rivolge contro il suo sposo, allora, per grave che le sia abbandonare la vita, espia con istintiva sicurezza il suo delitto involontario. Come è delicato e vero che solo di fronte alle fide fanciulle ella sollevi, dai sentimenti del suo cuore, il velo che parlando con Lica aveva dovuto stendervi sopra! La sua esperienza di vita dà calore agli auguri ch'ella rivolge alle fanciulle del coro, ancora ignare delle pene d'una sposa e d'una madre. Un suo sentimento tutto personale nutre la profonda compassione ch'ella prova per la principessa prigioniera, la comprensione che ella conserva per Iole anche quando in lei ha ravvisato la rivale. Infine gli ultimi incarichi ch'ella dà a Lica, che parte per tornare da Eracle, sono d'una delicatezza difficilmente eguagliabile, e non soltanto nel mondo antico:

D. Va dunque, ora: sai da te
come stanno le cose qui da noi in patria.
L. Lo so, riferirò che tutto va bene.
D. Sai anche della straniera, hai visto tu stesso
come l'ho ricevuta, come l'ho accolta affettuosamente.
L. In modo tale che il mio cuore ne batté di gioia.
D. E che altro puoi riferire? Perché temo
che tu dica come è forte in me il rimpianto,
prima ancora ch'io sappia se io stessa laggiù sono desiderata [1].

È la prima volta che riscontriamo in Sofocle un simile approfondimento psicologico del personaggio, che non sia condizionato dal posto che questi occupa nello svolgimento dell'azione.

Una lieve ombra di malinconia pervade tutto l'essere di Deianira, accentuando in noi la compassione che proviamo per lei dal primo momento fino all'ultimo. Ci è molto più difficile provarla, invece, per Eracle, malgrado i suoi indicibili dolori. Certo Deianira ed Illo lo definiscono « l'uomo mi-

---

[1] 624 D. *στείχοις ἂν ἤδη. καὶ γὰρ ἐξεπίστασαι*
τά γ' ἐν δόμοισιν ὡς ἔχοντα τυγχάνει.
L. *ἐπίσταμαί τε καὶ φράσω σεσωσμένα.*
D. *ἀλλ' οἶσθα μὲν δὴ καὶ τὰ τῆς ξένης ὁρῶν*
προσδέγματ' αὐτή θ' ὡς ἐδεξάμην καλῶς.
L. *ὥστ' ἐκπλαγῆναι τοὐμὸν ἡδονῇ κέαρ.*
D. *τί δῆτ' ἂν ἄλλο γ' ἐννέποις; δέδοικα γάρ*
μὴ πρὼ λέγοις ἂν τὸν πόθον τὸν ἐξ ἐμοῦ,
πρὶν εἰδέναι τἀκεῖθεν εἰ ποθούμεθα.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

gliore »; ma la parola greca ἄριστος non implica una valutazione morale, dice ch'egli « ha riportato il premio di ogni virilità ». È il massimo eroe di tutti i tempi, l'uomo che ha purificato tutta la terra dai mostri, ma è nello stesso tempo uomo rozzo, sensuale e violento, incapace di finezze d'animo, sfrenato nelle sue passioni, facile preda dell'ira come degli istinti sessuali, brutale verso i domestici, il figlio, la sposa, inetto a rispettare, o anche solo a capire, i sentimenti degli altri. Eccelle sugli uomini, ma non possiede l'« umanità » che il cuore del poeta esige dall'uomo. Neppure per un attimo pensa che, mandando a casa Iole, potrà inferire al cuore di Deianira una ferita mortale. Non lo tormenta il dolore d'esser ucciso a tradimento dalla sua stessa sposa, ma brama la vendetta, perché ad una donna è riuscito ciò che nessun gigante ha saputo fare. Soprattutto ci ripugna che, dopo aver saputo dell'innocenza di Deianira, Eracle non abbia una sola parola di comprensione e di perdono per lei. Vale ad attenuare quest'impressione solo la circostanza che, dalle parole di Illo, i pensieri di Eracle vengono violentemente distolti da Deianira e indirizzati altrove. Vien nominato Nesso e si inserisce un nuovo motivo artistico.

Ciò che occupa ora la mente di Eracle e del poeta, e deve occupare anche la nostra, è che s'adempiono antiche profezie. « Un morto ti ucciderà », questa parola affiora di nuovo, repentinamente, alla mente di Eracle. Si tratta evidentemente di un detto appartenente all'antico mito di Deianira, cui il poeta non voleva rinunciare, sebbene ve ne sia un altro per lui più essenziale. Dal prologo fino alla fine della tragedia, prima in oscure allusioni, poi in contorni più netti, svelata gradualmente nella sua origine e nel suo valore, in questa o in quella forma a seconda dell'efficacia artistica, ma sempre ugualmente significativa e impressionante, attraversa l'intiera opera la profezia che a questo punto la sorte di Eracle sarà decisa ed egli sarà liberato dalle sue fatiche. La morte porterà la liberazione. La profezia s'adempie diversamente da come l'uomo aveva pensato. Ma anche in ciò — come pure altrove viene espresso in certe antiche leggende greche — si rivela l'autenticità della parola divina. Non si tratta, questa volta, di uno « scintillante arcobaleno » teso sopra il quadro; bensì di una luce misteriosa, ma chiara, di cui l'artista l'inonda per mostrarci gli eventi nel loro vero significato, nell'una e nell'altra parte della tragedia.

Le due parti sono, all'apparenza, inorganicamente accostate fra loro. Deianira ed Eracle impegnano ciascuno tutta intiera la nostra attenzione. Tuttavia nella prima parte tutti i pensieri e i sentimenti di Deianira s'aggirano intorno ad Eracle, e nella seconda aleggia incessantemente l'ombra di lei. Ci rendiamo conto di tutta la tragicità del suo destino quando ci avvediamo che proprio il suo sposo la misconosce pienamente. Eracle si ribella all'idea di

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dover soggiacere ad una donna. Ma le stesse parole già le abbiamo sentite dalla bocca del coro nella prima parte, ed ora nel suo canto risuona un'altra nota, il lamento doloroso perché inconsciamente Deianira doveva prestare la sua mano all'adempiersi dell'oracolo.

L'argomento stesso del mito si prestava ad una rappresentazione bipartita. Era necessario che conoscessimo prima Deianira preoccupata per lo sposo assente, e del resto solo da lontano ella poteva e doveva inviare ad Eracle la veste avvelenata. D'altro lato, non bastava che sentissimo parlare dei dolori dell'eroe: bisognava che lo vedessimo direttamente nella sua miseria. Un incontro dei due sposi era però artisticamente inconcepibile. Ne conseguiva quindi la composizione nelle due parti, che tuttavia non stanno a sé, ma esercitano un'azione unitaria, come le due tavole di un dittico.

Quando Eracle combatteva con il dio del fiume, Deianira era tormentata dalla paura « che la sua bellezza le portasse dolore ». Alla vista di Iole ella è presa da compassione: « È la bellezza che le ha distrutto la vita ». E il coro, descrivendo, in tono di ballata, la lotta di Eracle col dio fluviale, conclude infine con le presaghe parole: « Una meta piena di dolori attende l'occhio vagheggiato della vergine, e dalla madre ella deve di repente staccarsi, come il vitellino che viene strappato alla mucca ». Destino di donna. La bellezza è per la donna dono di grazia e maledizione. Così annunzia la prima parte della tragedia.

La seconda testimonia invece dell'impotenza dell'uomo. Il suo dono di grazia è la forza, la sua opera è la prova del suo spirito virile, dell'*andreia*. Che anch'essa possa divenire fatale, già lo aveva mostrato Aiace, che dalla sua forza sovrumana era stato indotto alla *hybris* verso la divinità. Nel caso di Eracle non si parla di *hybris*. Anche nei dolori più terribili i suoi lamenti sulla sua sorte non degenerano in reale accusa contro il padre divino. Anche prima non aveva mai pensato a sollevarsi contro la divinità, aveva sopportato volonterosamente di servire presso Euristeo come presso Onfale, e quando il nome di Nesso lo illumina sulla volontà divina, egli stesso contribuisce risolutamente ad attuarla. Come Aiace egli è tuttavia un περισσός, un uomo che oltrepassa i confini assegnati all'umanità, nel suo operare come nella sua forza e nella smisuratezza delle sue passioni. La sua condotta, come quella di un dio, non è valutabile in base ai normali criteri etici. Tuttavia la sua esistenza è, per così dire, *hybris* oggettivata, tanto che ci appare quasi necessaria compensazione che ad una grandezza sovrumana s'accompagni poi un dolore sovrumano. Questa vista ci è però tollerabile solo perché l'eroe, cui non possiamo certo negare la nostra profonda compassione, ci è stato nel complesso reso dal poeta tanto poco simpatico. Se la figura di Eracle fosse stata ideale, la sua fine ci sarebbe apparsa orrenda.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Una « colpa » vera e propria non è certo ravvisabile nel fatto che Eracle mandi a casa da Deianira la rivale e neppure negli atti violenti di cui sentiamo parlare. Tanto meno possiamo ritenere colpevole Deianira perché ha causato, involontariamente, la morte dello sposo. Perfino l'areopago aveva assolto una donna ateniese che aveva preterintenzionalmente avvelenato il marito con un filtro d'amore. Il poeta non affronta il problema della colpevolezza, ma mira ad altro.

Non si possono dare antitesi più nette di quelle rappresentate qui dalla donna mite, dolce, incline solo alla dedizione e al sacrificio, la cui esistenza si esaurisce interamente nella sua condizione di sposa, e dall'uomo rude, estremamente virile, che ha bisogno, in fondo, della donna solo per soddisfare i suoi istinti sessuali. Tuttavia le due creature sono legate fra loro; nella vita, nel matrimonio, nella morte le linee della loro esistenza s'intrecciano stranamente. Su di loro aleggia lo stesso destino umano, e proprio la polarità con cui, come fenomeni individuali, si contrappongono, ci può avvertire che al di là dei loro destini singoli traspare la tragicità dell'umanità intera. La donna che per la prima volta vuol determinare da sé la sua sorte e ottiene il contrario di ciò cui mira, e l'uomo che è stato più forte del mondo intero e trova la morte per mano della sua sposa, testimoniano in ugual misura che l'uomo, come si diceva nell'*Aiace,* « non è che un'immagine di sogno, un'ombra senza sostegno ». E questa idea, per l'appunto, fonde indissolubilmente le due parti della tragedia in un'ideale unità.

Deianira ed Eracle hanno ugual parte di tragicità. Non a caso solo questa, fra le tragedie sofoclee, s'intitola, non da un personaggio, ma dal coro che accompagna l'azione.

All'impotenza dell'uomo si contrappone l'onnipotenza della divinità. I progetti umani possono condurre all'effetto contrario. La volontà divina consegue sempre la meta prefissa. Il poeta tragico ce ne inculca l'idea stendendo, più che in qualsiasi altro dramma, una fitta rete di profezie sulle azioni terrene. La predeterminazione degli eventi non annulla però, neppure qui, la capacità dell'uomo d'autodeterminarsi. Di propria scelta Deianira si serve del sortilegio d'amore, ed espia poi la sua azione con la morte liberamente scelta; di sua volontà Eracle ordina d'innalzare il rogo. Non dobbiamo però perdere mai la sensazione che l'uomo non determina da solo la sua sorte esterna, ma su di lui regnano potenze superiori che possono dargli il dolore anche senza sua colpa. È il destino umano.

Risulta ben grave accettare una simile condizione, e alla fine del dramma sentiamo esprimere una critica notevolmente aspra, che non lo stesso Eracle, ma suo figlio, rivolge agli dei. « Avrete comprensione per me » — dice agli

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

accompagnatori che trosportano la lettiga — « se adempio l'ultima volontà di mio padre, ma non avrete comprensione per gli dei, che mandano così in rovina i loro figli ». E queste parole ci fanno ricordare che alla fine del primo canto il coro aveva confortato Deianira assicurando che Zeus non poteva agire così « sconsideratamente » verso i suoi figli. La sua fiducia è stata in questo modo ripagata! Vuole qui, il religioso poeta, rivolgere egli stesso una accusa agli dei? Oppure segue un altro pensiero? Nell'*Antigone,* dopo che l'eroina è andata alla morte, al modo dei canti confortatori, il coro ricorda destini analoghi che hanno colpito perfino i figli degli dei. Non si tratta d'un vero conforto, ma d'un'esortazione a sopportare un dolore che è intrinseco alla natura dell'uomo e da cui non sono esenti neppure i figli degli dei.

La divinità ha dato agli eventi un esito diverso da quello che l'uomo attendeva. Ma se il coro conclude significativamente la tragedia con la frase « E in tutto questo, nulla che non sia Zeus! », gli spettatori debbono udirvi, anziché una critica a Zeus, l'invito a piegarsi alla volontà del dio, anche se appare incomprensibile. L'atteggiamento di Eracle è diverso da quello di Illo. Quando ha la sicurezza della morte, la sua prima parola è certo di lamento; ma subito gli torna alla mente anche l'altro oracolo, che gli prediceva, a questo punto, il termine delle sue fatiche. La parola divina rimane veridica anche se l'uomo l'ha forse male interpretata, secondo un senso a lui gradito. La morte conclude la vita che ha recato ad Eracle tanta pena e tormento. E appena l'eroe giunge a capirlo, non sentiamo più da lui lamenti e critiche. Si piega remissivo al volere degli dei e proprio per tale via assurge alla grandezza eroica. Con la veggente sicurezza che ritroveremo nell'Edipo morente, egli percorre la via che lo conduce al rogo dell'Oeta.

La morte fra le fiamme è soltanto il termine delle fatiche? Illo aveva spinto la sua critica fino alla blasfemia, dicendo che la fine di Eracle era un'onta per gli dei; si osservi bene però che il suo giudizio è significativamente limitato al tempo presente, ed egli aggiunge: « Nel futuro nessuno sguardo sa penetrare ». Lo spettatore ateniese conosceva quel futuro. Era infatti consolidato principio di fede che sulla cima dell'Oeta, attraverso la fiamma purificatrice, che consumava ogni resto terreno, Eracle fosse asceso all'Olimpo. Ognuno conosceva i numerosi santuari nei quali egli veniva venerato in Attica, e Sofocle stesso aveva eretto all'eroe divinizzato una cappella. Data tutta la sua concezione artistica, è ascluso che in questa tragedia della debolezza umana il poeta possa fare accenno all'apoteosi di Eracle. Euripide avrebbe forse fatto annunciare il futuro mediante un *deus ex machina.* Sofocle si accontenta di fare un'allusione tenue, ma chiara, destinata a lasciare un pungolo nel cuore degli spettatori. Essi sanno che Zeus non ha abbandonato suo figlio, e si domandano se il punto di vista che si esprime nelle

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

parole del giovane Illo, umanamente limitato, anche se comprensibile, sia equo nei confronti del governo divino.

Molto simile alle *Trachinie* per forma e contenuto dev'essere stata una tragedia perduta su Ulisse, citata dai grammatici ora come *Niptra* (*Il bagno ai piedi*), ora come *Ulisse ferito con la spina.*

Veramente l'intiero dramma è qui dominato dall'unico personaggio di Ulisse, ma l'azione si articola in due parti ben distinte. Come nell'Odissea, Ulisse torna in patria travestito e viene riconosciuto dalla vecchia domestica che lo lava. È però subito strappato alla gioia del ritorno. Ad Itaca sono approdati dei nemici. Ulisse si affretta ad uscire per difendersi, ma viene ferito a morte con una spina di razza e, come Eracle nelle *Trachinie,* vien portato sulla scena in preda ad atroci dolori. « Da questo si vede che cosa valgano gli oracoli ». Infatti Ulisse s'era travestito al suo ritorno perché a Dodona Zeus gli aveva rivelato che sarebbe caduto, nella sua patria, per mano del suo stesso figlio. Ed ecco che invece Telemaco gli è a lato fedele, mentre egli è caduto vittima di un nemico sconosciuto. Segue però un chiarimento sorprendente. Il nemico non era altri che Telegono, suo figlio, nato dalla sua unione con Circe e partito alla ricerca del padre. Chiarita la cosa, anche la pace fra padre e figlio è fatta. Nell'epica Telegono sposava poi Penelope. E come nelle *Trachinie,* è da ritenere che il morente stesso abbia manifestato questo desiderio.

La somiglianza con le *Trachinie* appare evidente. Mentre però nelle *Trachinie* le due parti dell'azione sono fra loro intimamente connesse, qui Sofocle, omessa l'uccisione dei Proci, ha arditamente congiunto col motivo di Ulisse il mito di Telegono. Il legame che li unisce è l'oracolo, che anche qui accompagna l'azione dal principio alla fine; come Deianira, Telegono è costretto a prestare inconsciamente la sua mano all'attuazione di esso e ad uccidere il padre, così come ella aveva ucciso lo sposo. Rispetto alle *Trachinie* la tragedia di Ulisse presenta però un'accentuazione di tale motivo. L'accorto Ulisse fa di tutto per evitare la morte presagita per mano del figlio e nel corso dell'azione l'oracolo viene, all'apparenza, clamorosamente smentito. Non stupisce che si facciano strada dei dubbi, sulla scena come nell'animo degli spettatori. Ma per un attimo soltanto; poi l'intelletto umano deve riconoscere, mortificato, il suo errore, e la preveggenza della divinità riluce più chiara che mai.

Quando sia stata rappresentata la tragedia di Ulisse, non sappiamo. Si è portati però a credere che sia stata scritta dopo le *Trachinie* e prima dell'altro dramma in cui tale accentuazione del motivo delle *Trachinie* opera appunto come principio informatore: l'*Edipo re.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Edipo.

Sofocle si rivolse ancora al mito di Edipo, e ad attirarlo fu questa volta il motivo centrale. Il parricidio e l'incesto non rappresentano però per lui il vertice del dramma, ma solo il punto d'avvio, ormai appartenente al passato, dal quale la linea tragica prende a salire. Ne indagheremo in seguito la ragione.

Prima di scrivere il suo *Edipo re,* Sofocle ha naturalmente riletto la trilogia tebana di Eschilo. E come Eschilo nei *Sette a Tebe,* egli fa del prologo, questa volta, una movimentata scena di massa. Davanti al palazzo di Edipo siedono accanto agli altari ragazzi acerbi e vecchi sacerdoti, che reggono dei rami in segno rituale di supplica. Questa volta Tebe non è minacciata da pericolo di guerra, ma una terribile pestilenza affligge il paese. Il popolo si rivolge allora all'uomo dal quale soltanto, dopo che dagli dei, attende aiuto, all'uomo che già ha portato salvezza alla città liberandola dalla Sfinge. « Figli, poveri figli », li chiama Edipo rispondendo. Egli soffre molto più di tutti loro perché, come Eteocle, è un sovrano consapevole delle sue responsabilità. Poiché umano intelletto non indica una via d'uscita, egli ha mandato il cognato Creonte a Delfi, a chiedere consiglio agli dei. Creonte è già di ritorno. « Il dio indica la via della salvezza! Una macchia grava su questa terra; perché l'uccisione del re precedente è ancora inespiata. Ma se Tebe scova e punisce l'assassino di Laio, allora la pestilenza cesserà ». Edipo — così vuole il poeta — non è mai stato ben informato sull'assassinio, ma ora è risoluto a fare di tutto per adempiere l'ordine di Febo e salvare la città; e confida, lui che ha risolto l'enigma della Sfinge, di sapere ora far luce sull'antico delitto.

Come nei *Sette a Tebe,* nel prologo non ci viene soltanto esposta la calamità che affligge il paese, ma ci viene anche presentato l'uomo chiamato ad arginarla e intenzionato a farlo, anche se — e lo intuiamo qui con orrore — incombe su di lui sorte ben più grave che su Eteocle.

L'integrazione lirica del prologo è data, nel testo e nella melodia, dal primo canto corale, una fervida preghiera agli dei, una nuova descrizione della terribile pestilenza e un'invocazione disperata del popolo tormentato. Come nell'*Antigone,* il coro è composto dai rappresentanti eletti della città. Edipo comunica loro l'avviso di Febo e fa appello a tutto il popolo perché aiuti a rintracciare l'uccisore di Laio. Scarso è l'apporto che può dare il coro. La gente fa solo racconti oscuri — e falsi, come vedremo — di predoni che avrebbero ucciso il re. Una chiarificazione la può portare solo il dio, o il suo veggente, Tiresia. Edipo lo ha già mandato a chiamare, e al suo arrivo lo saluta con umiltà, quasi con sottomissione. E si sente dire:

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

> Ahimé, com'è terribile l'essere saggio, quando non giova
> a colui che è saggio! Ahi, pur ben sapendo tutto ciò,
> me ne dimenticai; mai altrimenti sarei qui venuto [1].

Come il veggente abbia potuto dimenticare, non ce lo domandiamo; sentiamo soltanto l'intiera tragicità della preveggenza. Ma Edipo ode con profonda delusione le parole dell'uomo da cui aveva sperato tutto. Perché il veggente nasconde la verità ch'egli deve conoscere? È comprensibile come ad Edipo possa venire in mente che Tiresia ne abbia motivo per aver avuto parte al delitto. E quando ora il veggente, irritato, accusa apertamente dell'assassinio Edipo stesso, gli Ateniesi, consci per esperienza diretta che ad un sovrano possono incombere i pericoli più gravi da parte dei parenti, avranno trovato ben naturale che il sospetto di Edipo s'indirizzi allora per altra via. « Il consiglio d'interrogare Tiresia l'ha dato Creonte » (deve essere avvenuto durante la parodo); « quindi è stato lui ad incitare Tiresia alla falsa accusa, per cacciare Edipo dalla terra e salire lui stesso al trono ». Ma l'umana acutezza è fuori strada, e spinge solo il veggente, sempre più irritato, a svelare la verità contro la sua primitiva intenzione. In termini oscuri, ma per noi fin troppo chiari, Tiresia svela la sorte di Edipo, nel passato e nel futuro. Nessun particolare viene trascurato (anche per Erodoto, proprio la circostanza che a Salamina si fossero avverati perfino i particolari degli oracoli escludeva ogni possibilità di dubbio sulla loro veridicità). E così Edipo si fa un attimo incerto, quando Tiresia dice di conoscere anche i suoi veri genitori.

Quanto al resto, egli sta innanzi alle paradossali parole del veggente del tutto incredulo e senza capire. Egli « sa » pure, come stanno le cose « in realtà »! Come può esservi qualcosa di vero nel discorso del veggente? Anche il coro, benché profondamente impressionato dalle parole di Tiresia, non può credere che il salvatore, il padre della sua terra sia un assassino. « Zeus ed Apollo conoscono la verità; ma un veggente umano può sbagliare » — ecco la via d'uscita con cui si consola.

La scena di Tiresia ci ha colmato di orrore tragico, e con tremore attendiamo di vedere come si attueranno le sue parole, come si perverrà alla scoperta della verità, che Edipo stesso è chiamato a ricercare. Per un momento sembra però che la disputa con Tiresia abbia distolto Edipo dal suo fine. E come nell'*Antigone,* l'umano spirito indagatore, guidato dalla passione, si ostina nell'errore. Alle proteste d'innocenza di Creonte e alle sue buone ragioni Edipo si mostra sordo, e solo la mediazione di Giocasta lo

---

1 316 *φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη*
λύει φρονοῦντι. ταῦτα γὰρ καλῶς ἐγώ
εἰδὼς διώλεσ' · οὐ γὰρ ἂν δεῦρ' ἱκόμην.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

trattiene dal pronunciarne la condanna a morte. Un dialogo animato, in cui anche il coro interviene e in termini patetici giura fedeltà ad Edipo, crea un'agitata scena melodrammatica, che conclude questa parte invece di uno stasimo. Poi l'azione stessa riconduce Edipo al suo compito primitivo.

Le parole di Tiresia erano potute apparire ad Edipo solo come orribili insinuazioni, eppure avevano lasciato in lui una comprensibile agitazione. Per calmarlo, la sposa gli narra com'ella stessa abbia avuto prova della vanità degli oracoli. « Laio sarebbe dovuto cadere per mano di suo figlio. Ma il figlio lo abbiamo esposto, e Laio fu ucciso ad un trivio da predoni stranieri ». Proprio con queste parole, invece, ella causa in lui la più profonda inquietudine. La parola « trivio », gettata là come per caso, fa affiorare repentinamente alla sua memoria un'immagine da lungo tempo dimenticata. « Ho paura che il veggente abbia visto fin troppo bene ». Rapide domande cercano chiarezza, e ottengono terrificante conferma. Ed ora egli racconta alla sposa — in realtà agli spettatori — come i dubbi, che un ubriaco a Corinto aveva manifestato sulla sua discendenza da Polibo, lo avessero spinto a Delfi, come Apollo gli avesse rifiutato ogni chiarimento, ma in compenso gli avesse presagito un avvenire tremendo, l'uccisione del padre e le nozze con la madre, come da quel momento egli avesse deciso di stare lontano dalla patria e poco dopo, non lungi da Delfi, avesse ucciso ad un trivio un uomo cui ben si adattavano le descrizioni di Laio. « E s'io sono l'assassino di quest'uomo, chi allora è più infelice di me? ». Non gli rimane più che una tenue speranza. L'unico servo ancora vivente ha parlato di parecchi predoni, non di un viandante (comprendiamo ora quale intento artistico inseguisse con tale particolare il poeta), e Giocasta lo conferma con slancio: « Certo, non lo può smentire. E anche se lo volesse, una cosa rimane sicura, che l'oracolo ha detto il falso prevedendo che Laio sarebbe morto per mano di suo figlio ».

Se ci poniamo dal punto di vista di Giocasta, può apparirci strano che i suoi pensieri si discostino dalla preoccupazione più immediata, per rivolgersi ancora a dubbi d'ordine più generale. Ma il poeta, come vedremo meglio, è animato da un altro interesse. Prende spunto da queste parole per inserire un canto in cui il coro eleva un'appassionata protesta contro simile mancanza di fede e invita la divinità a dar prova di sé.

E la divinità non permette che di lei ci si prenda gioco, anche se, in un primo tempo, sembra che Giocasta abbia ragione. Un messo proveniente da Corinto annunzia la morte di Polibo. Giocasta trionfa, giudicando così confutato anche l'oracolo riguardante Edipo. Questi è ancora angosciato dal pensiero dell'incesto. Il messo di Corinto lo vuole tranquillizzare. « Polibo e Merope non erano i tuoi genitori. Non avendo avuto figli propri, presero

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

te per figlio quand'io recai loro un neonato che avevo avuto sul Citerone da un pastore di Laio ». Di colpo siamo così portati vicino alla scoperta. Ma in Edipo si fa strada ora la soluzione del problema della sua nascita, che lo tormenta dalla giovinezza. Non stupisce che perciò non presti attenzione a tutto il resto. Tanto più fortemente invece ha colpito l'orecchio di Giocasta la prima parola, che Edipo non è figlio di Polibo. Ella zittisce e con crescente orrore (e ancor oggi questa sua scena muta può essere efficacissima, se per esempio l'attrice esamina con gli occhi la figura del marito) ascolta le altre informazioni del messo. Quando Edipo si volge a lei direttamente con una domanda, ella trasale: « Non chieder più, se la vita ti è cara! È abbastanza che soffra io ». Non ha altro desiderio che d'impedire la scoperta dell'atroce verità — come si sarebbe poi configurato per lei il futuro, non se lo domanda, e anche noi non dobbiamo domandarlo —, e quando s'avvede che Edipo insiste nella sua indagine, che fa chiamare il vecchio pastore cui un tempo ella aveva affidato il figlio perché lo esponesse, allora s'allontana di corsa, con un urlo di dolore. Ma l'intelligente Edipo s'inganna di nuovo. Fraintende sua moglie come prima aveva frainteso il veggente: « Lasciatela! È proprio una donna, e certo teme che mi si scopra figlio di una schiava. Ma io mi sento figlio della *Tyche,* della potenza che mi ha guidato attraverso la vita. Col suo aiuto sono diventato grande, e una nascita modesta non potrà mai macchiarmi ».

S'abbandona senza riserve alla lieta attesa e l'umore del sovrano si comunica al coro. Come nei drammi precedenti, precede la catastrofe un canto di gioia, che ci commuove intimamente.

Giunge il vecchio servo di Laio. Per motivi di concisione artistica costui, che un tempo aveva avuto l'incarico di esporre il bambino, è il medesimo che più tardi aveva accompagnato Laio nel suo ultimo viaggio. Quando poi egli aveva visto entrare in Tebe da re l'assassino del suo signore, era fuggito in campagna. Dalle prime parole del messo di Corinto, egli capisce che Edipo non è altri che il figlio di Laio. Inutilmente, come Tiresia, egli tenta di tener celata la verità. Edipo lo costringe a dirla. Anche quando si squarcia il velo davanti ai suoi occhi.

Servo: Ahimé, sono sul punto di dire la terribile cosa!
Edipo: Ed io di udirla; pure debbo udirla [1].

Ed ora anche Edipo sa: « Tutto ora è chiaro ». Si precipita entro il palazzo e il coro intona un canto sulla vanità della vita umana, su Edipo, che dal

[1] 1169 *οἴμοι· πρὸς αὐτῷ γ' εἰμὶ τῷ δεινῷ λέγειν — κἀγωγ' ἀκούειν· ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

sommo della sua fortuna è precipitato così in basso. « Non t'avessi mai visto! Eppure, a dire il vero, io dovevo a te se potevo destarmi lieto e chiudere senza pensieri gli occhi al sonno ».

Segue il triste finale. Dal resoconto di un servo apprendiamo la fine di Giocasta, che si è impiccata nella sua camera nuziale, non certo con le nostalgiche parole di commiato di Deianira, ma colma di orrore per quanto aveva là vissuto, e sentiamo dell'autoaccecamento di Edipo. Poi vediamo Edipo in persona, con le orbite vuote e il viso macchiato di sangue, udiamo prima i suoi lamenti in un canto alterno con il coro, quindi la sua riflessione più pacata, che lo conduce alla stessa conclusione cui era pervenuta Antigone nel suo cammino verso la morte: « Non mi rimaneva altro da fare ».

Giunge Creonte, ora sovrano di diritto, non lieto del male altrui e neppure desideroso di vendetta, ma privo di vera compassione, con una certa aria di superiorità, da corretto uomo mediocre; il poeta lo mantiene nell'impersonalità, perché nulla del nostro interesse sia sottratto ad Edipo; per l'attore che lo deve interpretare è parte ingrata, che costringe entro limiti ben determinati. Tanto più efficace è invece la scena in cui Edipo s'accomiata dalle sue figliolette, cui è particolarmente affezionato, e lamenta in toni patetici che anche la loro vita innocente sia inquinata dall'orrore della casa paterna.

Per sé Edipo ha solo una preghiera: « Gettatemi fuori, in solitudine squallida, ove non veda né oda persona umana! ». È la sorte che secondo il mito incombe su Edipo, e che il dio, interrogato da Creonte, non gli risparmierà.

L'*Edipo* ha struttura ben diversa dalle tragedie che siamo andati sin qui considerando. Un personaggio vi domina realmente, con la sua sorte individuale, l'azione intiera. Edipo ha la prima e l'ultima parola, è sempre sul palcoscenico nelle scene dialogate, impegna tutta la nostra attenzione e il nostro interesse. Rivive ai nostri occhi persino l'età, ormai da tempo trascorsa, della sua giovinezza, il suo destino alterno che lo ha innalzato, lui, il senza patria, in virtù della sua accortezza, sul trono di Tebe. Ora è il re amato e ammirato dal suo popolo riconoscente, affatto diverso dal tiranno Creonte dell'*Antigone*: è il padre del suo paese, è colui che veglia notte e giorno sul suo popolo e il cui unico ideale è il benessere dello stato. È vero che alla figura dispotica di Creonte ci possono richiamare la sua pronta sfiducia verso i parenti, e il suo sollecito far ricorso alla forza; ma sono lineamenti che nella fantasia dell'Ateniese democratico rientrano di necessità nell'immagine del monarca. L'impulsività nelle decisioni e lo scatenarsi della passione sono certo anche nel mito proprietà caratteristiche di Edipo, e l'aver qui nella collera

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

decretato l'esilio del cognato, sarà da lui stesso più tardi avvertito come una ingiustizia. Tuttavia non è certamente questa una colpa tragica. Né tanto meno l'uccisione di Laio. Restituire sulla via solitaria il colpo all'uomo che per primo ha colpito era legittima difesa, non imputabile nella legge ateniese. E avere restituito la violenza subita « non nella stessa misura », era certo un atto d'ira, ma egli stesso l'ha da tempo dimenticato, e anche ora che se ne sovviene non prova alcun senso di colpa soggettiva, né alcuno in tutto il dramma gliela rimprovera come tale; così neppure noi lo faremo. Anche la sua legittima coscienza di sé non degenera mai in *hybris* colpevole. « I nostri drammaturghi sono andati via via erigendo a principio fondamentale che di una colpa non si possa far senza — mentre la precarietà di tale principio non può trovare dimostrazione più lampante che nell'*Edipo re* », scriveva già nel 1873, pienamente a ragione, Theodor Fontane. Fu anche vano, come s'è fatto recentemente, per salvare il salvabile della tragedia fondata sulla colpa, ricercare in questo dramma l'« onnicolpevolezza » dell'umanità, che consisterebbe nell'impossibilità dell'uomo di dominare, con il suo limitato sapere, le relazioni causali del suo operare, onde « ogni agire sarebbe colpevole », e la colpa non risiederebbe altro che « nell'esistenza umana in genere ». Il pensiero è incompatibile con la mentalità ellenica. Mai è venuto in mente ad un Greco di ravvisare una colpa nell'agire in quanto tale, e anche in Sofocle non c'è nulla che induca ad illazioni del genere. Che nel caso singolo una azione ignara potesse costituire oggettivamente un delitto, era stato certo sin dagli inizi il motivo centrale del mito d'Edipo, e Sofocle l'ha sottolineato particolarmente facendo di Edipo, che viola senza saperlo né volerlo le più sacre leggi della natura, un uomo in sé grande, degno d'essere amato, desideroso del bene. Ma egli è esente da colpa, sia personalmente, che in quanto partecipe dell'umana esistenza. L'*Edipo re* non è una tragedia della colpa.

Ove risiede allora la tragicità del dramma?

Da Aristotele in poi s'è sempre vantata, a ragione, l'incomparabile struttura di questa tragedia. Sin da prima ne conosciamo esattamente l'esito, eppure seguiamo con una tensione indicibile l'irresistibile approssimarsi di quella conclusione. Il coerente rigore con cui si perviene alla scoperta della verità orrenda, è sconcertante: prima affiora il problema dell'assassino di Laio, poi quello dell'origine di Edipo, e le due linee convergono verso il medesimo terribile fine. Ed è ancor più sconcertante, perché lo sviluppo procede con tanta sicurezza sebbene l'uomo che ha il dovere e la volontà di giungere alla scoperta sia continuamente spinto, dal suo spirito indagatore, a sconfinare e a seguire vie illusorie; infine perché la meta cui egli tende con tutti i mezzi è la sua stessa rovina.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Anche qui c'è un oracolo che ha previsto il futuro. Per eluderlo gli uomini fanno tutto ciò che loro suggerisce l'umana accortezza. Laio e Giocasta espongono il loro unico figlio, Edipo s'allontana dalla patria e dai genitori, e proprio ciò facendo essi si prestano all'attuazione del vaticinio. Edipo crede poi di agire nel proprio interesse ricercando l'assassino del re, e invece si precipita da sé nella rovina. Tiresia e il vecchio servo vogliono nascondere la verità mossi da compassione per Edipo; ed è lui stesso che (come Deianira con Lica) li costringe a dirla. Giocasta vuole tranquillizzare lo sposo, e proprio lei, parlando casualmente di trivio, gli infigge il pungolo nel cuore. Anche il messo di Corinto vuol tranquillizzare Edipo dicendogli che Merope non è sua madre, e così appunto indirizza la sua indagine sulla via che conduce all'abisso. Ciò che intraprendono l'accortezza e il proposito umani sortisce l'effetto contrario. Ciò che la divinità ha presagito « emerge intiero e netto ».

Mai l'ironia tragica affiora dall'argomento stesso così necessariamente e naturalmente come in questa « analisi tragica », come Schiller ha definito l'*Edipo re*. Quanto a noi, sappiamo fin dal primo momento quale frutto darà la reale scoperta dell'assassino da parte di Edipo. Perciò vediamo con tremore il velo che copre gli occhi suoi e di Giocasta, udiamo con tremore quando Edipo maledice l'uccisore e incita il suo popolo ad aiutarlo nelle ricerche: « perché io non vidi mai Laio, e sono estraneo a questo discorso come al fatto », quando vuole impegnarsi nella vicenda come se Laio « fosse il suo padre stesso », quando al primo sospetto della sua sventura dice: « s'io sono l'uccisore di Laio, chi allora è più infelice di me? », mentre noi sappiamo che una verità ben più grave lo attende. Hanno per noi tono sinistro le parole con cui Giocasta descrive Laio al suo sposo: « Non era molto dissimile da te nella figura », e ancor più ci commuoverà sentire Edipo che immediatamente prima della catastrofe si vanta d'essere figlio della *Tyche,* larga di benedizioni. E in queste parole non scorgeremo presunzione, ma il vertice della cecità, di cui è vittima quest'uomo intelligentissimo.

Si è infatti rilevato opportunamente, di recente, che in questa tragedia l'ironia tragica non è mero artifizio poetico, la cui efficacia consiste nel fatto che lo spettatore intende le parole del personaggio diversamente da come questi stesso le intende (« penso di fare un lungo sonno »). Non si tratta qui solo di un contrasto fra quanto sanno i personaggi sulla scena e gli spettatori, ma di una profonda frattura che fende la realtà oggettiva, del dissidio fra l'intiero mondo dell'apparenza e dell'errore, in cui vivono gli uomini sulla scena, il coro, Edipo e Giocasta, e l'esistenza effettiva, di cui essi nulla sanno; la tragicità risiede proprio nella coincidenza fra la scoperta della verità e la rovina.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Aiace non avvertiva la sua sventura finché era ottenebrato dalla demenza; Edipo e Giocasta sono persone di sano intelletto e di sensi limpidi, ma anch'essi vivono in un'illusione che fornisce loro una immagine falsa del vero essere, e anche per loro il risveglio sarà fatale. La cosa più patetica è poi che Edipo stesso sia chiamato ad infrangere la benefica cecità che lo avvolge. Se la frattura fra sembrare ed essere, fra illusione umana e realtà obiettiva costituisce lo sfondo di questa « analisi tragica », essa però di per sé non ha necessariamente carattere tragico. Ben sovente la commedia l'ha risolta in chiave di comicità e in Sofocle stesso l'incontro con il fratello creduto morto provoca in Elettra vivissima gioia. Tragico è nell'*Edipo* il carattere tremendo di quella realtà, la scoperta dell'orrore, ormai lontano nel tempo, ma sempre presente nei suoi effetti, che pone fine repentina alla beata apparenza dell'essere.

> Abitanti della mia Tebe, guardate, ecco l'Edipo
> che risolse famosi enigmi e fu il sovrano del paese,
> ch'ebbe una fortuna, a cui solo con invidia ognuno alzava gli occhi;
> guardate in che vortice di miseria estrema sono caduto.
> Non dimenticate dunque d'essere mortali, aspettate l'ultimo giorno,
> non considerate mai un uomo felice, finch'egli
> non sia giunto al termine della sua vita non tocco dal dolore [1].

In queste parole Edipo stesso compendia, alla fine, il contenuto della tragedia. S'è ritenuto, e non senza motivo, che sulle sue labbra esse siano una « mostruosità psicologica ». Pure sono genuine, e possono essere pronunciate solo da Edipo. Si riallacciano al principio della tragedia, in cui ancora Edipo s'era presentato con le parole, pure psicologicamente non motivate: « Io, Edipo, della cui fama ognun parla » [2], e sono il *fabula docet,* il « conosci te stesso », tanto più suggestivo qui che nell'Aiace, in quanto lo sentiamo proprio dalle labbra dell'uomo giunto alla conoscenza per la via del dolore.

Nelle *Trachinie* Eracle, superiore a tutti per forza fisica e per valore, ha trovato misera morte per mano della sua stessa donna. Qui è lo spirito eccelso, che l'intelletto umano non ha saputo preservare da profonda caduta. Là era una donna ingenua, qui è Edipo, proverbiale per la sua intelligenza,

---

1 1524 *ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι λεύσσετ', Οἰδίπους ὅδε*
ὃς τὰ κλεὶν' αἰνίγματ' ἤδη καὶ κράτιστος ἦ ἀνήρ
οὗ τίς οὐ ζήλῳ πολιτῶν ταῖς τύχαις ἐπέβλεπεν,
εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθα·
ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν πρὶν ἂν
τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθών.

2 8 *ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

il cui operare si trasforma in sciagura. In entrambi i casi assistiamo a destini umani, di cui il poeta si giova per gridarci il suo *ecce homo*.

L'*Edipo* è dunque una tragedia del destino?

Rifiutandola come « tragedia della colpa », il Fontane voleva però presentarla come « la grande, l'autentica, la vera tragedia del destino », « in cui domina semplicemente il fato ». A questo punto non possiamo però non domandarci per quale profonda ragione Sofocle non abbia collocato il parricidio e l'incesto al centro dell'azione, e ci abbia dato, invece, una « analisi tragica ». Certo non per i vantaggi tecnici che vi ravvisava Schiller, o perché « il fatto compiuto, in quanto immutabile, è per sua natura molto più tremendo », ma perché il destino esterno non rientrava ancora, per lui, nell'ambito del tragico. Nel quale si penetra solo al momento in cui Edipo stesso, nei confronti di tale destino, assume un suo atteggiamento da creatura attiva. Il concetto di « destino », nel senso di potenza fatale che tutto determina, proprio in questa tragedia non appare; né ci sarà possibile dire che Apollo lo sostituisca imponendo all'uomo la sua volontà. Apollo ha presagito il futuro, e la sua parola s'adempie. Il che non implica, per i Greci, l'esclusione della volontà umana. Qui più che altrove è necessario che ci immettiamo nella mentalità di un popolo che ignorava ancora totalmente il problema del libero arbitrio e non rinunciava alla consapevolezza di poter decidere da sé, pur avvertendo anche l'apporto di potenze superiori. Nel dramma sentiamo più volte ripetere che « qualche demone » (quindi non un particolare spirito di sventura di Edipo o della sua casa) deve aver parte nella vicenda. Ma quando il coro chiede ad Edipo: « Come hai potuto spengere la luce dei tuoi occhi? Quale demone ti ci ha spinto? », si sente rispondere:

> Apollo fu, amici,
> Apollo mi trasse a questa meta,
> a questo duro, duro dolore;
> ma il colpo me lo sono inferto io con la mia stessa mano,
> me sventurato! Nessun altro lo fece.
> Perché infatti bisognava che io avessi gli occhi,
> se a me, anche con la vista, niente di dolce sarebbe
> dato vedere? [1].

Già per l'uso linguistico greco, va da sé che l'accento cada sul secondo membro. Apollo ha presagito l'esito per bocca del suo oracolo, e con l'ordine di purificare il paese ha indicato ad Edipo la via che doveva condurre a

---

1 1329 *Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι,*
ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα,
ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.
τί γὰρ ἔδει μ' ὁρᾶν,
ὅτῳ γ' ὁρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

questa meta; ma Edipo l'ha percorsa di sua volontà, e tutto il suo agire, errare e cercare la verità smarrirebbe il suo significato se volessimo vedere in lui lo strumento di un destino abulico, o anche del dio — che, almeno esteriormente, non interviene. Ciò che è tragico, umanamente patetico, è proprio che Edipo stesso scopre, e vuole scoprire la verità, anche quando vede già chiaramente l'orrore ch'essa implica. Impavido e coerente percorre allora la strada fino in fondo, si acceca di sua volontà e per propria riflessione. Nessuno, uomo o dio, l'ha costretto a questo atto. Anche il riguardo verso il paese esigeva soltanto ch'egli abbandonasse il suolo della patria. L'ordine di Apollo sarebbe stato così adempiuto ed Edipo avrebbe potuto continuare la sua vita come tanti esiliati, all'estero e in possesso dei suoi averi. A indurlo a quell'atto è stata la sua sensibilità. Oltre al pensiero che non gli sia più lecito veder nulla di caro, oltre al sentimento di meritare una punizione per una « colpa innocente », la consapevolezza che la violazione, anche involontaria, delle più sacre leggi di natura esige espiazione adeguata, quindi inaudita. L'eroico adempimento del dovere da parte di Antigone può essere a noi più comprensibile, può apparirci di più un'azione etica. Ma per i Greci era appunto questione di fede che il cosmo intiero fosse qualcosa di divino, regolato da un ordine sacro, la cui infrazione, voluta o no, era un delitto e macchiava chi ne era l'autore come pure la comunità cui questi apparteneva. E ad onta di tutte le riflessioni razionalistiche, anche noi uomini moderni possiamo ben capire come Edipo sia colto da orrore di se stesso, che senta di non poter più vivere, tanto che non solo cieco, ma anche sordo vorrebbe essere, per spezzare ogni legame col mondo esterno, cui più non appartiene. Non si sente vittima di un destino cieco, contro cui si ribellerebbe volentieri; è invece dominato dal pensiero di portar le conseguenze di ciò che ha fatto. La sua grandezza sta dunque nell'addossarsi, senza la minima esitazione e di propria volontà, tali conseguenze. Questo soltanto ci rende sopportabile la vista dell'accecato coperto di sangue. Anche nel più profondo dolore Edipo conserva un poco della sua proprietà d'autodeterminarsi. Non si concede abulicamente al destino. C'è qualcosa nel suo animo ch'egli può contrapporgli. Dà il suo assenso al divino ordine cosmico che ha violato e ne ristabilisce l'equilibrio con il suo atto espiatorio. Ecco il significato del suo accecarsi.

Nell'insieme, certo, come nelle *Trachinie,* deve impressionarci l'immagine della terribile miseria in cui anche l'uomo più grande può precipitare. E qui il poeta tragico ci dice perfino esplicitamente che in questo particolare destino dobbiamo vedere un riflesso di tutta la vita umana. Dopo la catastrofe il coro dice:

> Guai a voi, stirpi umane!
> Pari al nulla devo stimare la vita.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Quale, quale uomo
ha della fortuna se non l'apparenza,
e, dopo l'apparenza, se non la profonda caduta?
Se considero la tua sorte,
infelice Edipo,
essa mi si fa simbolo della vita umana;
non v'è nulla ch'io possa stimare ancora felice [1].

Come nelle *Trachinie* anche qui l'impotenza e la conoscenza limitata dell'uomo vengono contrapposte alla potenza e alla preveggenza divine. Anche qui gli oracoli dànno il primo impulso all'azione e ne preannunciano l'esito, e, come nei *Niptra,* i dubbi vengono espressi solo per venir subito smentiti. Non poteva certo essere Edipo stesso a sollevarli, altrimenti avrebbe commesso una colpa e la sua espiazione sarebbe stata spostata sotto una luce falsa. Ecco perché il poeta ha rielaborato liberamente un'altra persona del mito, Giocasta.

Ella non è una colpevole, come Clitennestra; in comune con quest'ultima ha però la proprietà di varcare i limiti solitamente imposti al suo sesso, di fronteggiare gli uomini con volontà virile, a parità di diritti, « Non vi vergognate? », può gridare allo sposo e al fratello, e con la sua parola riporta in effetti alla riflessione l'irato Edipo, che di solito le « concede ugual parte di sovranità ». Di fronte a simile donna, non dobbiamo meravigliarci ch'ella manifesti abitualmente autonomia di pensiero. Giocasta non è una negatrice dellà divinità e la preghiera che, preoccupata per lo sposo, ella rivolge ad Apollo, le nasce dal profondo del cuore. Basta però che l'oracolo pronunciato per Laio si riveli, all'apparenza, falso, perché sia ormai sicuro per lei che le profezie in genere non sono affatto attendibili. Il suo non è uno scetticismo teoretico, sistematico. Le sue parole scaturiscono da esperienza attuale e sono ispirate dal desiderio di liberare se stessa e il suo sposo dai dubbi che li assalgono. Ch'esse tuttavia siano destinate a definire un preciso atteggiamento spirituale, risulta dalle deduzioni che Giocasta trae sulla vita intiera:

A che vale all'uomo la sua inquietudine, quando il caso
soltanto fa da signore e nessuno sa ciò che l'avvenire gli reca?
Meglio è vivere così come ognun può [2].

---

[1] 1186 *Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν*
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-
δὲν ζώσας ἐναριθμῶ.
τίς γάρ, τίς ἀνὴρ πλέον
τᾶς εὐδαιμονίας φέρει
ἢ τοσοῦτον δσον δοκεῖν
καὶ δόξαντ' ἀποκλῖνια;
τὸν σόν τοι παράδειγμ' ἔχων,
τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σόν, ὦ
τλᾶμον Οἰδιπόδα, βροτῶν
οὐδὲν μακαρίζω.

[2] 972 *τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος ᾧ τὰ τῆς τύχης*
κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;
εἰκῇ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Col suo gioco dialettico, per tranquillizzare Edipo, sa perfino tenerne la mente lontana dall'orrore dell'incesto.

Sicuramente simili espressioni suggerite da certa libertà di pensiero Sofocle le aveva udite nella sua Atene; non è neppure impossibile che, disegnando il personaggio di Giocasta, egli avesse presente l'esempio di donne come Aspasia, denunciate per empietà, e anche ch'egli attribuisse loro una influenza nefasta; così, qui, persino Edipo presta orecchio per un attimo alle insinuazioni della moglie. Tale caratterizzazione di Giocasta non è però fine a se stessa. Alle sue più audaci parole blasfeme fa seguito immediatamente un canto corale, il cui significato trascende i limiti dell'azione e che sembra provocato dai dubbi della donna, mentre in realtà costituisce il fine verso il quale, facendo manifestare quei dubbi, il poeta tendeva. Il coro vi esprime l'aspirazione ad una condotta pura, nelle parole e nelle azioni, esorta a guardarsi dalla *hybris,* che si erge al di sopra del diritto divino ed umano, e implora invece la benedizione della divinità su ogni onesto operare per il bene dello stato.

Ma chi segue sentieri arroganti,
nella parola e nelle azioni,
chi non teme Dike né onora gli dei
in luogo sacro,
che un misero destino se lo trascini via,
a compenso del suo sciagurato delitto!
S'egli fa guadagni a dispetto del diritto,
se mire empie gli guidano la mano,
se spudorato viola il sacro,
chi vorrà allora guardare la propria anima
dai dardi dell'ira?
Perché se nel mondo è in onore simile agire,
a che servono ancora i miei canti? [1].

Un appassionato appello a Zeus, il signore del mondo, perché voglia punire l'incredulità che rifiuta di onorare gli dei e spregia antichissimi oracoli, addirittura una minaccia d'allontanarsi anch'esso da dio, se questi non interviene in forma sensibile mostrandosi come il signore onnipotente, costituisce il finale del canto.

Si esprime in queste strofe un'eccitazione inconsueta. Non vi avvertiamo tanto la voce dei vecchi tebani, quanto quella del poeta stesso che, irato col

---

[1] 883 *εἰ δέ τις ὑπέροπλα χερσὶν*
ἢ λόγῳ πορεύεται
Δίκας ἀφόβητος οὐδὲ
δαιμόνων ἕδη σέβων,
κακά νιν ἕλοιτο μοῖρα
δυσπότμου χάριν χλιδᾶς.
εἰ μὴ τ ὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως
καὶ τῶν ἀσέπτων ἕρξεται,
ἢ τῶν ἀθίκτων ἕξεται ματάζων,
τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ θυμοῦ βέλη
εὔξεται ψυχᾶς ἀμύνειν; εἰ γὰρ αἱ
τοιαίδε πράξεις τίμιαι,
τί δεῖ με χορεύειν;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

suo popolo e persino con la divinità, fa la sua professione di fede religiosa e insieme anche artistica. Se vacillano i fondamenti della religione, allora anche il suo canto, anche la tragedia, smarrisce il suo senso.

Esperienze del momento avevano senza dubbio sollecitato il poeta a levare questa protesta accalorata contro l'empietà e la mancanza di fede. Non sappiamo purtroppo quando l'*Edipo* sia stato rappresentato. Ci sembra però sia fondato supporre che nella descrizione della pestilenza, per la quale il poeta non aveva alcun appiglio nel mito, sia viva l'eco della terribile esperienza degli anni 430-428, anche se il poeta s'è guardato dal descrivere il morbo in toni realistici, preferendo rivestirlo dei colori convenzionali del mito. Tucidide riferisce che a quel tempo ad Atene si riempirono tutti i sacrari di supplici, ma poi a poco a poco, visto che non se ne otteneva alcun frutto, si sciolsero tutti i legami del timor religioso e gli uomini, poiché nessuno sapeva se il giorno seguente sarebbe stato ancora in vita, s'abbandonarono al piacere e al profitto dell'attimo, senza che timore di dei o legge umana li trattenesse. Trovò allora in Atene terreno particolarmente favorevole la critica all'oracolo di Delfi, che s'era posto esplicitamente dalla parte dei nemici, preannunciandone la vittoria.

Data la tempra spirituale di Sofocle, possiamo ben immaginare come simile esperienza lo eccitasse e lo inducesse a porre in rapporto il castigo divino della pestilenza con l'incredulità crescente. Questo stato d'animo si riflette nel suo canto corale.

LA TRAGEDIA SOFOCLEA DELL'ETÀ DI PERICLE

Per gli antichi Eschilo era il fondatore della tragedia, e Sofocle ne era il perfezionatore. Nella *Vita* di Sofocle leggiamo anche ch'egli aveva « appreso » la tragedia dal vecchio maestro. Ci si informa però insieme di molte innovazioni, precisamente tecniche, che il giovane autore aveva introdotto. E certo alcuni particolari possono essere frutto di illazioni erudite. Ma una cosa è sicura: Sofocle era un drammaturgo nato; sin dal principio egli ravvisò con acutezza le possibilità che avrebbero garantito alla forma d'arte fino allora usata una maggiore efficacia scenica, e risolse di sfruttarle.

Si narra che a proposito di Eschilo egli dicesse che nella sua opera raggiungeva, sì, risultati giusti, ma non del tutto a ragion veduta, non da « conoscitore ». Pur non essendo indice d'intellettualismo, tale giudizio scaturiva da un atteggiamento artistico mirante a creare non esclusivamente nell'« ebbrezza » dionisiaca, ma a raggiungere chiarezza sulla natura e sulle leggi dell'arte. Sofocle è autore di uno scritto riguardante il coro e fondò un *thia-*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

sos, un'associazione di poeti, destinata certamente non soltanto a scopi cultuali o pratici, ma anche ad uno scambio spirituale sui problemi poetici.

Nell'*Aiace* è già coniata la forma esterna che Sofocle conferì alla tragedia e che rimase, da allora in poi, immutata. Vi rientra anzitutto lo sfondo fisso della scena. Se già Eschilo lo aveva utilizzato nell'*Orestea,* possiamo ormai considerare come pacifico ch'egli si sia avvalso, in tale occasione, di una novità introdotta dal poeta più giovane, il quale non aveva tardato a scoprire l'importanza di simile sfondo per la compiutezza visiva della scena e la concisione dello svolgimento drammatico. A seconda delle occasioni l'argomento trattato poteva certo suggerire una messa in scena diversa. Nelle *Lavandaie,* in cui Sofocle stesso recitò nei panni di Nausicaa, la scena può essere stata, dapprima, solo un'aperta spiaggia di mare. Si sarà visto però, a qualche distanza, anche il palazzo di Alcinoo, davanti al quale si doveva svolgere la seconda parte. Così già nei *Persiani* di Eschilo era accennato sulla scena, oltre al palazzo del consiglio, anche il sepolcro di Dario; e nell'*Aiace* ci troviamo all'inizio dinanzi alla tenda dell'eroe, mentre il suicidio si compie un poco di lato, in un cespuglio. Ignoriamo poi se ciò si ripetesse, in Sofocle, anche altrove. Come nel dramma satiresco dei *Segugi,* nelle sue ultime tragedie egli ha trasferito la scena all'aria aperta, pur riuscendo a sfruttare anche così, ai fini drammatici, i vantaggi dello sfondo fisso.

Che poi i personaggi escano da un palazzo o da una tenda, per il dramma non ha alcuna importanza. Abitanti di un paese meridionale, gli spettatori non si saranno stupiti di vedere colloqui come quello fra Creonte e suo figlio svolgersi davanti alla porta di casa. Più spiacevole era invece che non si potesse mai far vedere bene l'interno della casa, e ci sarà certo voluto del tempo prima che il pubblico si avvezzasse al ripiego della scena girevole, dell'enciclema, che già Eschilo aveva utilizzato e a cui Sofocle doveva aver fatto ricorso nell'*Aiace,* per mostrare l'eroe in mezzo alle bestie abbattute.

In questo dramma sono già ben definite le grandi linee strutturali della tragedia sofoclea.

Al prologo, che informa sulla situazione presupposta dal dramma, ma ci porta anche intimamente a conoscenza del protagonista, prepara l'atmosfera « tragica » e dà avvio all'azione, fanno seguito l'ingresso del coro, sempre motivato (il numero dei cantanti fu da Sofocle portato a quindici) e il suo primo canto, che rappresenta una integrazione lirica del prologo e sovente dà anche il tono fondamentale all'insieme. Ha inizio quindi lo svolgimento dell'azione drammatica, interpretata da tre attori e articolata in atti staccati, che sale fino ad un vertice per poi calare rapidamente verso la fine. Al termine il coro e gli attori lasciano la scena insieme, o comunque contemporaneamente. Un ingresso comune non era invece possibile; se però inizial-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

mente l'entrata del coro veniva sottolineata da solenni ritmi di marcia, già Eschilo aveva poi trascurato tale regola, e Sofocle accolse l'antica forma soltanto nel primo dramma.

Le funzioni del coro e degli attori sono, a questo punto, saldamente regolate. Nel suo scritto sul coro Sofocle si rifaceva fino a Tespi, evidentemente per precisare, rispetto agli inizi della tragedia, la parte che il coro doveva sostenere al presente. Per lo svolgimento dell'azione esso è ora divenuto secondario. Già nell'*Aiace* i fidi abitanti di Salamina, pur trovandosi in rapporti molto stretti col loro signore, nei loro canti si limitano a dare risonanza all'azione, e anche quando si pongono alla ricerca del corpo di Aiace, è poi Tecmessa che riesce a trovarlo. In seguito il coro prende parte sempre meno attiva all'intreccio, specie nelle *Trachinie,* che traggono nome dal coro unicamente perché nessuno dei personaggi domina da solo l'intiero dramma. Ma se in tal modo l'azione drammatica fu interamente affidata agli attori, poté svilupparsi per il coro in forma tanto più pura la funzione che già Eschilo gli aveva attribuito. Esso ha tale interesse alla sorte dei personaggi del dramma, da « viverla » interiormente (ben altrimenti che uno « spettatore ideale ») e da poter dare risonanza lirica alle impressioni così ricevute; nello stesso tempo rimane però sempre il coro della comunità, che può nei suoi canti ampliare gli eventi, interpretarne il senso, dar loro profondità d'esperienza religiosa. Può avvenire così che subito il primo canto corale ci trasferisca in quell'atteggiamento di spirito che dovremo assumere di fronte a tutto lo svolgimento drammatico; allo stesso modo, prima che lasciamo il teatro, il coro ci rivolge un breve discorso, quasi una massima riassuntiva (solo nell'*Edipo* in luogo del coro compare il protagonista stesso, che deve apparirci come un simbolo del destino umano). Ma altrove un canto corale può anche esprimere i pensieri che dominano in quel momento il poeta, e se è necessario può perfino levarsi al di sopra dell'azione e rivolgersi agli spettatori in un ammonimento diretto.

Rispetto ad Eschilo, Sofocle ha notevolmente ridotto le parti da affidare al coro, dando la preferenza ad una forma di canto abbreviata, costituita da due coppie strofiche; ne ha conservato, però, nelle parole e nella melodia, il carattere sacrale, solenne; ne ha conservato anche l'intimo peso e la connessione organica con l'insieme dell'opera. La tragedia continua, infatti, anche per Sofocle ad essere anzitutto parte della celebrazione religiosa, e il canto del coro vi è tanto indispensabile quanto il corale nelle nostre funzioni religiose.

Sofocle ha influito in modo decisivo sullo sviluppo drammatico ottenendo — ancor prima dell'*Orestea* di Eschilo — il permesso d'introdurre

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

il terzo attore. L'innovazione consentiva un'azione movimentata, un dialogo vivo, anche un ampliamento del campo visivo spirituale: non era più necessario che fossero interpretati solo due punti di vista antitetici, ma si potevano valorizzare anche atteggiamenti intermedi. Nel *Prometeo* Eschilo ha bisogno di un *epeisodion* particolare perché Oceano possa offrire la sua mediazione. In Sofocle, già nell'*Aiace,* il dissidio fra gli Atridi e Teucro vien trasposto, grazie ad Ulisse, in una sfera superiore d'umanità.

I tre drammi pervenutici mostrano poi un chiaro sviluppo nell'uso dei tre attori. Nell'*Aiace* il poeta fa ancora scarso uso della loro presenza simultanea sulla scena, e precisamente solo nel prologo e alla fine. Prima che Menelao venga da Teucro, Tecmessa viene allontanata con un pretesto, e quando poi ritorna si comporta da comparsa muta. Ma anche quando compaiono sulla scena tre attori, il dialogo si svolge ancora per molto tempo fra due di essi soltanto. È vero che anche per questa via il poeta riesce a conseguire effetti notevoli. Ad esempio, quando, subito all'inizio dell'*Aiace,* Ulisse ascolta in profonda commozione il colloquio della dea con il suo avversario, precipitato così fulmineamente, oppure quando Antigone, fiera, non profferisce verbo finché Creonte parla con la guardia e poi con Ismene. Avvertiamo però un poco d'impaccio vedendo, nell'*Aiace,* Teucro escluso dal colloquio fra Ulisse ed Agamennone, con il quale ultimo ha parlato fino a quel momento; e ben altra padronanza della tecnica affiora invece nel vivo intervento di Giocasta, mediatrice fra lo sposo e il fratello, e nella partecipazione perfino del coro, con proteste di fedeltà e preghiere. Nella sua ultima tragedia Sofocle ha fatto comparire in scena contemporaneamente fino a quattro attori.

Nell'*Aiace* troviamo ancora un intero *epeisodion* strutturato in modo che Aiace esca con Tecmessa dalla tenda, rivolga il discorso a lei e al coro, dia incarichi e se ne vada, tutto senza che costoro possano ribattere parola. Tale procedimento risulta, sì, efficacissimo, in quanto ci mostra l'eroe nel suo voluto isolamento, ma dal punto di vista formale è ancora la tecnica arcaica che sovente ricorre in Eschilo. Come in seguito Sofocle l'abbia ampiamente superata, appare ad esempio nel prologo dell'*Edipo,* in cui Sofocle, pur rifacendosi alla scena iniziale dei *Sette a Tebe,* trasforma lo statico allineamento arcaico dei personaggi in un vivace gioco d'insieme, che trapassa poi facilmente all'azione in seguito al rapporto di Creonte sul comando di Apollo.

Anche altrove Sofocle usa dare al prologo carattere di dialogo. Solo nelle *Trachinie,* per precisi motivi artistici, egli si avvicina alla maniera di Euripide, che preferisce affidare l'esposizione dei fatti alle confidenze di un personaggio solo. Nel corso del dramma non è raro trovare in Sofocle simili confidenze da parte dei personaggi, e si è opportunamente sottolineato come

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di massima egli non faccia alcuna differenza se il personaggio è davvero solo, per cui ne nasce un monologo in senso proprio, oppure se l'eccitazione e la passione lo inducono a dimenticare il mondo circostante e le altre persone presenti. Nell'*Edipo* il coro dubita che il suo re abbia fatto davvero bene ad accecarsi (v. 1369). Questi comincia a giustificarsi in una regolare risposta, ma ben presto lo vince l'orrore di sé, il ricordo del passato. In un'invocazione accalorata si rivolge allora ai luoghi che hanno assistito a tutte quelle terribili vicende. E solo il desiderio di venir estirpato insieme con questi orrori lo richiama al mondo circostante, lo porta a parlare ancora in discorso diretto al coro. Per creare la possibilità di un monologo vero e proprio, nell'*Aiace* Sofocle allontana il coro. Il monologo della morte che ne nasce è costruito con arte somma. Da esposizione pacata e raccolta s'accende in discorso patetico, caratterizzato ancora da invocazioni vivaci. Non però in un graduato crescendo degli affetti. Violenta sete di vendetta, desiderio della fine, tenera pietà per i genitori, nostalgico commiato dalla vita, tutto ciò che commuove il moribondo vi trova espressione.

In Eschilo — con la sola eccezione dell'ingresso delle Eumenidi — i singoli atti dello svolgimento drammatico sono separati da canti corali. Sofocle divide già l'interrogatorio, cui Creonte sottopone Antigone, dall'intervento di Ismene solo con pochi anapesti del corifeo. Nelle *Trachinie* riporta nello stesso *epeisodion* il racconto falso di Lica e la scoperta della menzogna, e nel rapido svolgersi dell'azione nell'*Edipo* egli gradua insensibilmente il passaggio fra il dissidio d Edipo e Creonte e l'inchiesta scatenata dall'innocua allusione di Giocasta al trivio, con una scena movimentatissima, in cui l'inquietudine delle passioni trova sfogo in toni lirico-musicali solo entro l'ambito del discorso.

La chiara articolazione dell'insieme non ne viene però minimamente compromessa. Si offre spontaneo il raffronto con gli edifici monumentali di quell'epoca. Ogni ornamentazione superflua, ogni fregio che sia solo « interessante » (così caro agli autori moderni), ogni « descrizione d'ambiente », nella tragedia sofoclea cade da sé. L'azione è dominata da un unico motivo fondamentale, e solo ciò che è in funzione di esso trova accesso nell'opera. Il vertice di tale concisione artistica è raggiunto nell'*Edipo,* ove avvertiamo anche, nella più alta misura, l'inquietante crescendo della tensione tragica che già nell'*Agamennone* di Eschilo aveva avuto grande efficacia.

Quanto ai particolari della composizione, è elemento caratteristico in Sofocle l'azione dei contrari, l'alternarsi improvviso di fortuna e sventura, di gioia e dolore. Chi vi ravvisasse una semplice ricerca dell'effetto scenico, fraintenderebbe pienamente il poeta. La tecnica è in lui espressione dell'in-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tuizione di vita. Proprio questi alti e bassi nelle vicende umane, infatti, sono ciò che Sofocle — come il suo amico Erodoto — rileva anzitutto nella vita e che costituiscono la tragicità dell'esistenza. E se gli uomini della vita concreta di tutti i giorni, proprio nell'imminenza della loro rovina si cullano maggiormente nelle illusioni, ecco che il dramma riflette tale elemento della vita nei canti di gioia che il coro intona immediatamente prima della catastrofe.

Il canto che levano le fanciulle di Trachis nell'attesa del felice ritorno di Eracle, sfocia in un invito alla danza bacchica. Sofocle non ha quindi dimenticato l'origine religiosa della tragedia. Nel complesso la sua arte non è improntata però dall'estasi dionisiaca, ma è piuttosto sostenuta da spirito « apollineo ».

Un elemento è al proposito particolarmente indicativo. Nel quadro del mondo sofocleo rientrano di necessità gli oracoli e la preveggenza. Tuttavia non vi compare una figura come quella della Cassandra eschilea, che in un rapimento estatico vede il passato e il futuro. La sostituisce il vecchio Tiresia, che nell'*Antigone* fonda la sua conoscenza del futuro sull'osservazione accurata e l'interpretazione di segni oggettivi (i Greci la chiamano arte mantica), ed è anche nell'*Edipo* il latore di nozioni fornite dalla divinità, ma estraneo a qualsiasi forma d'estasi.

« Eschilo agiva mediante la ἔκπληξις, lo strappo violento dal mondo consueto, i suoi successori mediante la ἀπάτη, l'illusione », secondo l'antica formulazione estetica. In Sofocle non troviamo più immagini ricche di colore od orripilanti come nelle *Supplici* o nelle *Eumenidi* di Eschilo; e se una volta, come nel prologo dell'*Edipo,* egli costruisce una scena di massa, i movimenti misurati dei supplici offrono una vista ben diversa dallo schieramento militare o addirittura dall'irruzione disperata delle fanciulle tebane sulla scena nei *Sette a Tebe* di Eschilo. In Sofocle mancano anche, in genere, le scene in cui l'al-di-là interviene in forma diretta e terrificante nel mondo terreno. Del tutto inconsueta è, ad esempio, la scena della sua *Polissena,* in cui lo spirito di Achille sorge dalla sua tomba ad esigere dai Greci, vittima cruenta, la più bella figlia di Priamo. Solo in un punto egli va anche più in là del suo predecessore. Perché possiamo cogliere in Aiace sino i più intimi moti dell'animo, egli gli fa pronunciare il suo monolgo della morte, e ce lo fa morire sotto gli occhi. È cosa che in seguito non oserà più. Ha portato però sulla scena il dolore fisico dell'uomo, con un'evidenza impressionante, oltre che nelle *Trachinie* e nei *Niptra,* anche, già vecchio, nel suo *Filottete.* Scene analoghe non le troviamo mai in Eschilo, e in Euripide forse solo nella *Ecuba;* quanto alla morte tormentosa di Ippolito, il terzo tragico ne filtra l'effetto impressionante attraverso il resoconto di un messo.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

In luogo di agitati quadri di massa, Sofocle può offrirci gruppi efficacemente espressivi, il cieco Edipo con le sue bambine, oppure la donna e il figlioletto accanto al feretro di Aiace. Ma la sua arte si fa per noi più suggestiva quando Antigone prigioniera fa la sua professione di fede davanti al tiranno, oppure quando Edipo, cedendo ad una costrizione interna, va scoprendo la verità che lo porterà alla rovina. Il poeta non ci strappa dal mondo quotidiano con una scossa violenta; quasi insensibilmente ci trasferisce in un mondo diverso, che è, sì, una sfera più alta, ma ci appare come familiare, umana; e con la forza suggestiva della parola e dell'azione ci sa introdurre nell'ambito dell'illusione, facendoci vivere atti e dolori altrui come se fossero nostri.

Anche nella forma linguistica la primitività di Eschilo aveva consapevolmente varcato i confini dell'umano. Sofocle disse di sé di aver dovuto superare l'esuberanza di Eschilo, e poi la propria artificiosità, prima di trovare lo stile che è genuina espressione dell'*ethos* interno. In realtà si inseriscono anche in lui non di rado immagini ardite. Nella parodo dell'*Antigone* il coro descrive come da Argo il nemico fosse piombato lì, simile ad aquila, in volo selvaggio e con aspro stridio, il corpo ricoperto d'un'ala nivea, con innumeri scudi ed elmi ornati di code equine; come poi si fosse piantato accanto a Tebe, a gola aperta intorno alla bocca delle sette porte, con lance avide di sangue; e come infine si fosse dovuto ritirare, prima di poter saziare le sue fauci di sangue tebano. In genere, però, sentiamo molto più che in Eschilo come la fantasia sia imbrigliata dalla riflessione pacata. Così nel dialogo la sua prosa non è mai simile, com'è in Eschilo, ad un fiume montano che scende scrosciante seguendo solo il suo impeto violento, che accumula imponenti ammassi di parole e spumeggia in bizzarre tortuosità, bensì al fiume possente, ma limpido e tranquillo, il cui corso è regolato da leggi precise. Le singole parole vengono scelte con cura o coniate di nuovo, consolidate nel loro peso, approfondite nel loro significato e caricate di forza espressiva; le frasi vengono volentieri collegate, in forma antitetica oppure simmetrica, in un insieme armonico, i trimetri sono costruiti in modo che la recitazione scorra agevolmente verso la fine del verso. Il dialogo non s'abbassa mai, neppure ove parlino personaggi di bassa condizione, a discorso volgare, e a stento tocca la lingua parlata colta. Pure, di fronte ad un'arte così consapevole, non si ha mai l'impressione che venga fatta violenza alla naturalezza del discorso. Rimaniamo anche qui nella sfera dell'umano, sia pure di un'umanità più eccelsa. Ecco ciò che costituisce per Sofocle lo stile nobile della tragedia. Nella disputa dell'*Aiace* giunge ancora proprio al limite di quanto il σεμνόν consente. Ma già nell'*Antigone* questo stile gli è divenuto parte del suo stesso essere. Tanta è la sicurezza con cui l'artista ha operato su di sé.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Come Eschilo, anche Sofocle fu in un primo tempo attore, ed anche Goethe ebbe a sottolineare ch'egli « conosceva la ribalta ». È sempre sicuro dell'effetto scenico, e si è opportunamente rilevato che per accrescere la suggestione di una scena, tollera perfino certe piccole stonature rispetto alle altre parti. Egli non scrive per lettori, che possono rileggere e confrontare, ma per i suoi Ateniesi, che siedono nel teatro di Dioniso e si abbandonano interamente all'effetto del momento. Per loro non ha alcuna importanza che nelle *Trachinie* l'oracolo venga lievemente variato a seconda del bisogno, e che nella prima parte dell'*Antigone* si presupponga compiuto il seppellimento, mentre nella seconda si parla di profanazione del cadavere insepolto. Essi godono ingenuamente, prima, che Antigone sia riuscita a compiere l'azione eroica, come si sdegnano, poi, per l'empio delitto di Creonte. Poiché il fine artistico lo esige, Sofocle non esita a far visitare da Antigone due volte il cadavere del fratello, e lo spettatore non si chiede se la seconda visita sia in realtà necessaria. Si badi tuttavia a non esagerare il valore di tali osservazioni, fino a dedurne che il poeta non si curi dell'unitarietà della sua opera; in effetti egli tollera soltanto piccole incongruenze, che non turbano l'armonia dell'insieme.

Ancora più falso è ritenere, come s'è fatto, che i personaggi in Sofocle agiscano, nell'ambito del dramma, così come, volta a volta, l'attimo esige, e non rappresentino personalità coerenti. È vero che, come Eschilo, anch'egli si lascia turbare dalla motivazione psicologica molto meno di un poeta moderno. La credibilità di un Lica che prima va raccontando a mezzo mondo la verità, e poi spaccia a Deianira una bugia che non può non trovare smentita un minuto dopo, interessa poco a Sofocle; e se per i suoi fini risulta utile che Giocasta ponga in dubbio gli oracoli, glielo fa senz'altro manifestare, anche se ne nasce un sorprendente mutamento nel suo ordine di pensieri. Tutte e due le volte il poeta non prende avvio da processi psicologici, ma dalla necessità dell'azione. E questo soprattutto dobbiamo tener presente, considerando il disegno dei suoi personaggi: il procedimento creativo di Sofocle non è analogo a quello dei drammaturghi moderni che scrivono « drammi di carattere », ideano il carattere di un protagonista e da quello traggono spunto per concepire l'azione. L'azione, il fatto, stanno invece per lui al primo posto.

Il che traluce con la massima evidenza dalla composizione tutta particolare (così ostica per i moderni), che per un certo tempo, evidentemente obbedendo ad una costrizione interiore, egli ha preferito. Infatti, non è certo fortuito che le tre tragedie più antiche fra quelle a noi pervenute, presentino tutte la stessa articolazione in due parti, in ciascuna delle quali agiscono personaggi differenti. L'unità della tragedia non risiede quindi per lui, come la

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

teoria moderna presuppone, nel « protagonista », che dal principio alla fine domina la scena con la sua persona. Il suicidio di Aiace con le sue cause e le sue conseguenze, la fine di Eracle provocata dal veleno inviatogli dalla moglie, il sacrificio di Antigone e la punizione che ne riceve Creonte, sono tutti fatti oggettivi che il poeta presenta e compone armonicamente in unità. Nessuna meraviglia, quindi, se la catena dei fatti non si spezza con la morte del « protagonista » (pensiamo anche al *Giulio Cesare* di Shakespeare), ma continua a snodarsi fino ad una determinata conclusione; anche se gli eventi stessi hanno significato e valore solo in quanto rappresentano la sorte di un individuo.

Né potrebbe essere altrimenti. L'autore tragico dà forma ad un mito, e la sostanza di questo non è una persona, ma un fatto. Dal mito egli prende avvio di necessità; ma sua opera particolare è trasformare i fatti oggettivi in destino umano, in tragicità umana. Egli è il primo ad imperniare l'azione sull'uomo; il primo a dar vita ad « eroi » tragici, e pochi drammaturghi sono riusciti a creare figure così complete e indimenticabili come quelle di Aiace e di Antigone. Non si tratta, è vero, di individui nel senso moderno della parola, di persone singole con le loro piccole proprietà fisiche e morali. Anche se il mondo in cui Sofocle viveva avesse offerto alla sua osservazione le individualità dei tempi nostri, con il loro poliedrico svilupparsi nei più svariati rapporti di vita, la ricerca di ciò che è sostanzale nell'esistenza umana e il desiderio di concisione artistica avrebbero reso impossibile, a lui come ad Eschilo, l'elaborazione di elementi privi di un'importanza diretta ai fini dell'azione.

La loro provenienza dal mito fa sì che ognuno di questi personaggi sia imperniato su di un preciso agire e soffrire. Quindi un solo nucleo essenziale li caratterizza, li guida nel loro operare, ne spiega la sorte. E questa è la loro « personalità », che il poeta configura in base al destino ch'essi hanno nel mito. La sua tragedia ignora frazionamenti e complessità.

Aiace è l'uomo interamente eroico, centrato sul suo spirito virile, per il quale, dopo la perdita dell'onore, non resta nulla all'infuori del suicidio. In Sofocle la sua figura assume involontariamente lineamenti meno duri; ma la sua caratterizzazione non va più in là, e se il poeta vi aggiunge la *hybris*, per cui Aiace stesso si esclude dalla società divina ed umana, non lo fa per approfondire il carattere individuale dell'eroe, ma perché solo così, per la sua fede, la storia sacra acquista un significato pieno. Già nel mito Edipo è impulsivo nelle decisioni e negli affetti, e conserva in Sofocle, anche come buon padre della patria, i lineamenti tipici del sovrano assoluto. Ma se quest'uomo che l'intelligenza ha reso proverbiale, continua, malgrado la sua acutezza, a prendere abbagli e a non vedere quello che ha sotto gli occhi, la spiegazione di

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ciò non è da ricercarsi nel suo carattere, ma nel fatto che per il poeta la sua storia è il simbolo dell'umana nullità.

Sentendo Antigone dichiarare: « Non sono nata per condividere l'odio, ma per rispondere all'amore » [1], il poeta moderno può ben crearsi l'immagine di un'Antigone profetessa dell'universale amore fra gli uomini: è suo buon diritto. Ma questa Antigone, si badi, non è sofoclea. Anche la definizione « La più sororale di tutte le anime », le attribuisce un lineamento tenero, moderno. Ella non sfida il divieto di Creonte per un profondo affetto di sorella verso Polinice, ma perché la sua sfera di vita è la famiglia ed ella ha quindi il dovere religioso di tributare al fratello morto gli estremi onori. Da questo solo pensiero è dominata, e non si lascia distogliere dalla condotta, che il suo sentimento le suggerisce, neppure dall'obiezione che Polinice, come nemico della patria, merita ch'ella « ne condivida l'odio ». Per poter condurre a termine la sua opera, deve far forza al suo sesso e alla sua età, deve essere rigida e dura. Ecco l'immagine essenziale che di lei il poeta poteva desumere dai fatti, ed egli s'è ben guardato dal turbarne la grandiosa unitarietà aggiungendovi altri elementi. Non accenna neppure ad Emone: eppure dalle parole di Ismene dobbiamo supporre che fra i due esistesse un legame profondo. La sua straordinaria grandezza risiede nel sacrificio ch'ella compie, e fare di lei una nichilista che getta via con leggerezza la propria vita, significa togliere l'anima al suo personaggio.

Le figure umane che Sofocle ci presenta sono molto diverse fra loro. Pure, c'è qualcosa che le unisce. Tutte sono caratterizzate dall'istintiva sicurezza con cui seguono la loro via, anche se questa le conduce all'isolamento e a porsi in antitesi con i loro simili. Non hanno neppure da vincere opposizioni interne. In Eschilo il re d'Argo, consapevole della propria responsabilità, solo dopo dura lotta con se stesso risolve di prestare aiuto alle Danaidi, e nelle *Coefore* la decisione che Oreste ha già preso da tempo trova conferma sul piano sentimentale nel lungo canto alterno con la sorella e con il coro In Sofocle non avviene nulla di simile a questo, né, tanto meno, alla dura lotta che si svolge nell'animo di Medea. La decisione di Antigone è salda e incrollabile fin dalla prima parola ch'ella pronuncia, e appena Deianira s'avvede delle conseguenze del suo atto, va incontro alla morte senza riflettere e senza esitare. Nella diversità di comportamento dei personaggi, si manifesta infatti la diversità dei poeti che ce li presentano.

Ma ancora più importante è quanto riferisce Aristotele, secondo cui Sofocle dichiara che Euripide rappresentava gli uomini così come sono, mentre egli

---

1 523 οὔτοι συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

li mostrava come dovrebbero essere. Il che non significa che li « idealizzasse ». Gli Atridi nell'*Aiace* e Creonte nell'*Antigone* non sono certo figure esemplari. È certo però che con il verismo di Euripide Sofocle si trova in un atteggiamento consapevolmente antitetico. I suoi eroi sono uomini di carne ed ossa come noi, eppure sono d'altro tipo. Sono περισσοί, « anime grandi » (*Aiace* 154), fuori misura ed anche, possiamo dirlo, fuori tempo. Sono nature veramente nobili — γενναίους li definisce di preferenza il poeta —, sono anzi figure d'un mondo superiore, eroico, grandi nella loro natura, nel loro volere e soffrire. L'arte plastica del tempo di Sofocle comincia a denunciare la tendenza ai ritratti individuali. Nello stesso tempo però, al di là della casualità del fenomeno, essa pretende di spingersi fino all'essenza dell'uomo (possiamo dire, in senso platonico, fino alla sua « idea »); affiorano quindi da sé i lineamenti umani universali, non in un'astrazione priva di forme e di colore, ma così come in quell'individuo si sono concretati. Allo stesso modo anche le figure di Sofocle non sono « tipi », ma personalità individuali di conio preciso, che portano però in sé un valore universale atto a sopravvivere ai millenni.

I Greci sono tanto fusi con la comunità, che pensano di conoscere meglio uomini e cose raffrontandoli ad altri, anziché considerandoli isolatamente. Nell'arte di Sofocle questa caratteristica è particolarmente evidente. La natura di Antigone si rivela più netta nel contrasto con Creonte, nei termini assoluti coi quali ella gli oppone il proprio punto di vista, ma anche già nel prologo, quando il poeta le pone accanto, per darle maggior spicco, la sorella, legata a lei per affetto e per sangue, ma femminilmente debole. Allo stesso modo nella sua tarda maturità egli contrappone alla sua Elettra, assetata di vendetta, Crisotemide, avida di vita. Accanto all'eroismo di Antigone risalta la meschinità dell'uomo comune, nella figura della guardia; e come in un primo tempo proprio il brutto e il volgare avevano sollecitato l'artista figurativo ad una riproduzione realistica, così anche la guardia diviene, nelle parole e negli atti, la copia fedele della realtà, cui appunto il contrasto conferisce una colorazione comica.

Di queste grandi figure drammatiche, una specialmente sta a dimostrare come l'interesse del tempo si vada più decisamente orientando verso il mondo affettivo della personalità individuale: Deianira. Ciò che di lei il mito offriva, era soltanto l'immagine della moglie, che senza volerlo annienta il più forte degli eroi. Quale vita individuale ha invece infuso nella sua Deianira Sofocle, facendo di lei una donna vicina a sfiorire, indotta dalla vista della giovane e bella rivale a lottare disperatamente per il bene della sua vita! Qui è però probabilmente avvertibile un'influenza eterogenea: la grande impressione che aveva suscitato lo studio di Euripide dell'animo femminile.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Sofocle non scrisse le sue tragedie per presentare grandi caratteri; tuttavia il mito gli ispirò una rielaborazione drammatica solo là ove l'umana tragicità si attuava nel destino di persone grandi.

Quando scrisse l'*Aiace,* Sofocle era certo già sulla quarantina. Sulla sua attività precedente possiediamo soltanto notizie isolate. Siamo quindi costretti ad andar molto cauti nel giudicare i suoi inizi artistici. Quel poco che sappiamo induce comunque a desumere che da principio sia stato in lui prevalente il puro godimento drammatico. Come nel suo dramma satiresco *I Segugi* siamo ancor oggi in grado di verificare, certo anche per il *Trittolemo* e per le *Lavandaie* deve averlo dapprima attirato l'idea di rivestire il mito e l'episodio omerico di Nausicaa di una forma drammatica, efficace sulla scena. Egli era però ad un tempo un tragico nato, compenetrato, come Eschilo, malgrado tutta la sua gioia di vivere, dal pensiero che nella vita umana il dolore ha un'importanza particolare, e portato quindi a considerare e configurare il mito entro la speciale prospettiva del senso che in esso poteva acquistare il dolore.

Anche in ciò egli ha naturalmente imparato dal suo predecessore. È tragicità eschilea quella di Tamira, il quale viene indotto, dal suo eminente talento musicale, alla *hybris* fatale che lo porta a misurarsi con le Muse. E la medesima tragicità compare ancora nell'*Aiace,* ove Sofocle arricchisce della *hybris* la figura dell'eroe, per giustificare l'ostilità di Atena verso di lui. In seguito però la sua natura lo sospinse verso altre vie.

Come per Eschilo, anche per Sofocle il compito del poeta tragico consiste nell'interpretazione della storia sacra, sorretta dalla fede in un ordine cosmico divino e razionale, nell'esistenza di potenze divine che sempre intervengono nella vita umana. Questi dei si trovano anzi entro la sfera stessa del mondo. Essi non operano « prodigi »: se Atena parla con Ulisse, non v'è in ciò nulla di « soprannaturale »; al poeta stesso è apparso in sogno Eracle, che gli ha fornito delle indicazioni (v. sopra p. 187 s.). Gli dei conoscono il futuro e lo annunciano per mezzo dei veggenti e degli oracoli, ma non impongono agli uomini la loro volontà: Edipo stesso decide di seguire l'ordine di Apollo. Il significato del mondo lo possiamo però penetrare solo se appunto, dietro il primo piano degli eventi umani, avvertiamo la presenza di potenze invisibili che hanno la loro parte nel gioco. L'intersecarsi dell'umano col divino è anche per Sofocle la sfera misteriosa in cui vive la tragedia.

La sua fede era però d'altro conio che quella di Eschilo. Quest'ultimo era il riformatore etico della religione. Credeva nella giustizia immanente nelle vicende del mondo e in Zeus suo custode, e non ebbe pace finché non trovò una interpretazione della storia sacra in cui il governo di Zeus

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

fosse in armonia con il suo senso etico. Certo anche a lui rimasero insoluti enigmi tormentosi, e nella nuova generazione i dubbi relativi alla giustizia divina avevano indotto molti a porre in discussione la divinità in genere. Sofocle seguì invece un altro cammino. Nel suo cuore era ancora viva la primitiva religiosità greca, tendente ad avvertire il divino nel mondo intero e nella vita che lo inondava. E la vita ignorava le esigenze dell'etica umana, che non si lasciava quindi applicare neppure alle singole figure degli dei. Se simile concezione aveva potuto ispirare ad Omero le sue divinità, che agiscono mosse esclusivamente dal capriccio e dall'arbitrio, essa non era però più compatibile con la sensibilità religiosa di Sofocle. Tuttavia anch'egli riteneva che misurare la divinità in base a criteri umani significasse fraintenderne la natura.

In nessun altro Greco avvertiamo forte come in lui la sensibilità per il « numinoso », per l'intieramente altro, per l'inafferrabilità del mondo divino; di conseguenza è per lui già a priori in errore chi si arroghi di voler intendere in ogni caso singolo l'operato degli dei. Vi si aggiunga ancora che tutto il suo senso di vita s'impernia sull'antitesi, urge verso le distinzione nette. Così anche la sua immagine del mondo è caratterizzata dal profondo abisso che separa dio e gli uomini nella loro essenza. Egli non leva lo sguardo alla santità del divino spinto dal senso della corruttibilità e della colpa umane; ma si sente edificato dallo splendore della maestà e della beatitudine divine, contro le quali tanto più nettamente spicca il buio della debolezza e della nullità degli uomini.

Sotto l'influenza eschilea il giovane Sofocle cercava ancora di indagare la cagione ultima dei dolori di Aiace. Più tardi egli pervenne alla fede che simile ansia di ricerca è vana e temeraria. Rientra nell'ordine cosmico che ogni categoria dell'essere abbia la propria natura e destinazione. L'uomo si distingue dalla divinità in quanto non ne possiede la potenza e il sapere; ma anche perché gli è negato condurre, come quella, una vita esente da dolore. In ogni istante egli deve esser preparato a subire i colpi della sventura, deve ricordare che ad una grande fortuna fa seguito una profonda caduta. È un dato di fatto di cui deve tener conto, come della necessità della morte, che colpisce tutti gli uomini. Il divino ordine cosmico è più che mai evidente nella regolarità con cui ogni esorbitare dai limiti umani, si tratti della *hybris* soggettiva di Aiace o della grandezza oggettivamente eccezionale di Eracle, provoca una reazione. Ma se anche altrimenti l'uomo è colpito dalla sciagura, non ha alcun senso indagarne la cagione. L'uomo non ha alcun diritto di chiedere spiegazioni agli dei.

Questa era la convinzione personale di Sofocle, che lo distingueva da Eschilo; anche la tragicità dei suoi personaggi doveva di conseguenza avere

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

natura diversa. È vero che ancora nell'*Antigone* Creonte paga il fio della sua *hybris*. Il suo personaggio sta però solo nell'ombra di quello di Antigone, e quanto a lei, proprio il suo intervento a favore del divino le procura la morte. E nelle *Trachinie* e nell'*Edipo re* assistiamo alla tragicità dell'uomo, che né l'intelligenza né la forza fisica sanno proteggere dalla rovina. La massima di Eschilo « Chi fa il male, lo patisce », perde così il suo valore risolutivo, e l'« imparare dal dolore » si trasforma nell'esortazione allo spettatore: « Conosci te stesso! Pensa che sei un mortale: devi quindi rispettare i tuoi limiti e conservare una mente sana! ».

Sofocle non è il solo a credere così. Invece della storia della Lidia, nel suo primo libro Erodoto ha scritto la tragedia del re Creso. Come Edipo, anche questi, se pur non privo di debolezza, è degno di essere amato. Anch'egli è all'apice della sua fortuna, in cui — e questa è la sua *hybris* — ha cieca fiducia nonostante l'avvertimento di Solone. Poi avviene il mutamento repentino. Un sogno gli preannuncia la morte del figlio. Come Edipo, Creso fa di tutto per evitarne l'adempimento, e lo facilita invece egli stesso inconsapevolmente. Incombe poi un pericolo di guerra. Creso fa ancora tutto quanto l'accortezza umana suggerisce, eppure alla fine lo attende il rogo, sul quale egli riconosce la giustezza dell'avvertimento soloniano. E quando in seguito vuol muovere dei rimproveri alla divinità, riceve da Delfi questa spiegazione: « Ciò che è determinato dalla sorte, neppure un dio può impedirlo. Per quanto può stare in suo potere, Apollo ha mitigato il tuo destino, e se tu hai frainteso il suo oracolo, la colpa è tua ». Creso allora riconosce che il difetto è in lui, non nel dio. È indubbio che nella sapiente strutturazione di questo episodio lo storico abbia tratto insegnamento dalla tragedia. Certo non dall'*Edipo,* che fu rappresentato per la prima volta dopo la morte di Erodoto; è comunque evidente la sua stretta affinità con la intuizione del mondo che in quel dramma ha ispirato al poeta l'interpretazione della storia.

Che il Solone di Erodoto, proprio come Edipo, concluda esortando a non giudicare nessuno felice prima della morte, è motivo perché molti considerino lo storiografo un pessimista. Un pessimista che però ha prima risposto senza esitazioni in senso positivo alla domanda chi fosse l'uomo più felice, e che situa al secondo posto i due fratelli Cleobi e Bitone, perché non hanno potuto godere a lungo, come Tello, la loro vita e la loro eudemonia. S'è voluto classificare anche Sofocle come pessimista disperato. E anche nel suo caso simile definizione ad effetto non dice nulla. Certamente il poeta ha mostrato sulla scena con una durezza spietata la miseria umana, il dolore in quanto tale. Pure, non del tutto a ragione si disse che « l'opera di Sofocle s'impernia sul problema dell'uomo che soffre ». In ogni caso questo soffrire non esclude, come Antigone dimostra, un'attività suprema. E del resto an-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

che in Sofocle non il dolore in sé è decisivo, ma l'atteggiamento che l'uomo assume soffrendo. Antigone non nutre dubbi sulla sua decisione neppure avviandosi alla morte; e ad ogni istante ella tornerebbe a dare in quell'identico modo la sua giovane vita per i suoi cari. Il suo soffrire è un sacrificio ch'ella stessa ha scelto, e proprio in ciò risiede la grandezza della sua natura, che la fa uscire vincitrice dalla contesa con il tiranno. Anche Edipo dà prova d'autodeterminazione espiando con un atto inaudito atti non volontari, esprimendo così il suo assenso all'ordine cosmico e, per parte sua, restaurandolo. Perfino un uomo d'azione come Eracle perviene alla sua piena grandezza di sofferente solo nell'attimo in cui si piega senza lamenti alla volontà divina, e insieme determina liberamente la sua fine. All'esterno l'uomo è impotente, ma interiormente la sua forza va oltre la semplice capacità di sopportare; e proprio nel dolore si mostra la grandezza dell'uomo, sulla quale neppure la morte ha più potere. Ecco ciò che nella tragedia sofoclea rende l'orrore non solo accettabile, ma capace di un'azione nobilitante, ed ecco ciò che probabilmente Hölderlin intendeva con i suoi citatissimi versi:

> Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen;
> hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.
>
> *Molti tentarono invano di dire lietamente ciò che v'è di più lieto;*
> *ed ecco, infine, ecco ove esso mi si esprime: nel pianto.*

Per chi non va oltre l'esistenza fisica, certo la fine di Antigone può divenire simbolo dell'irrazionalità degli eventi. Ma chi vive della fede che l'uomo abbia una destinazione più alta, vi ravvisa il senso che anche nella rovina fisica può affermarsi la vera sostanza dell'uomo, la sua personalità etica. Ecco ciò che Sofocle, come Eschilo, ha da dire al suo popolo.

Già ad Aristofane apparve come il carisma di questo « beniamino degli dei » la εὐκολία, che non lo avrebbe abbandonato neppure nell'al-di-là, l'armonico equilibrio dell'essere che, accoppiato con la grazia attica, gli acquistava, quando trattava con i suoi simili, i cuori di tutti, che non lo fece mai dubitare, nonostante tutto il dolore umano, della bontà degli dei e gli assicurò quindi l'interiore pace dell'anima. Se sappiamo ben intendere il poeta, qualche raggio di essa, tralucendo fra gli orrori, perverrà, dalle sue opere, anche fino a noi.

Tale equilibrio ha il suo motivo più profondo nell'imperturbabile certezza del poeta che gli dei, per gravi che siano le difficoltà che l'uomo incontra, siano benevoli verso di lui. Dall'« invidia divina », cui neppure Erodoto rinuncia nella sua spiegazione della storia, gli dei di Sofocle, come quelli di Platone, sono esenti. Ma l'inesorabile severità con cui il poeta richiama gli uomini alla loro condizione di mortali è da intendersi come reazione alla

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tendenza del tempo. Poeta eletto dagli dei, egli deve mostrare ai suoi Ateniesi che non l'uomo, nella sua impotenza, ma dio è la misura delle cose. Non ch'egli abbia dato forma alla sua materia per amore di questa « idea ». Ma dato che era suo compito interpretare la storia sacra nella festa religiosa, fu per lui una necessità interiore farlo fondandosi sulla sua fede. Fu l'impegno di salvare l'anima del suo popolo ad ispirargli le immagini spaventose delle *Trachinie* e dell'*Edipo*. E la cosa è più che mai evidente se si osserva che nelle sue opere tarde egli toccò toni molto più miti, ricercò accomodamenti e finali concilianti.

Mentre una religiosità così mutata induceva Sofocle ad inquadrare la tragicità dell'individuo entro l'universale destino umano, lo spirito dell'età periclea la scioglieva da un altro legame ancora.

In Eschilo dietro all'individuo sta sempre la comunità, la coesione della stirpe, lo stato con i suoi problemi e la sua tragicità. Per il cittadino democratizzato dell'epoca periclea l'unione della stirpe non è più attualità realmente vissuta. Il demone della casa è nominato solo di sfuggita già nell'*Antigone,* ed Edipo non è più il Labdacide su cui grava la maledizione, ma il simbolo dell'universale vanità umana. Una costrizione interiore induce Sofocle a sciogliere la connessione trilogica e a dar rilievo in ogni dramma alla tragicità di un singolo avvenimento, di un solo uomo. In luogo della stirpe, la comunità che abbraccia tutti i cittadini è ora la *polis*. Ma con la volontaria subordinazione alla totalità, la libertà personale non s'annulla, e il singolo acquista, nell'ambito del tutto, il diritto e il dovere di cercarsi da sé il proprio posto. Solo da questo spirito può nascere un'opera come l'*Antigone,* in cui un individuo, una fanciulla, si pone in lotta contro il governo dello stato. Antigone, è vero, lo può fare solo perché di fronte al dittatore ella rappresenta i fondamenti religiosi della *polis*. Ma la tragicità risiede nella sua stessa persona. Nell'*Aiace,* durante il conflitto, i doveri verso la comunità passano in seconda linea in un modo che ai nostri occhi è addirittura sconcertante. Nell'*Edipo* vediamo al principio la città di Tebe nella più profonda miseria. Ma mentre in Eschilo la trilogia tebana, concludendosi col grido: « Lo stato è salvo, e son morti i figli del re! » richiama esplicitamente l'attenzione sulla sorte della comunità, qui alla fine della tragedia sentiamo parlare solo del destino di Edipo; e alla liberazione della città dalla peste, che pure è connessa con la sua espiazione, non si fa più il minimo accenno. La *polis* non è niente più che lo spazio indispensabile in cui si compie la tragicità dell'individuo.

Il che è però ben lungi dal significare che il poeta perda di vista la propria *polis*. La sua sensibilità artistica gli vieta certo di inserire nel contesto dell'azione allusioni ad avvenimenti precisi del suo tempo. Ma tanto più urgente è per lui levare la voce quando l'intiero spirito della cittadinanza è

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

in pericolo. Così come fa Eschilo nelle *Eumenidi* per bocca di Atena, anche Sofocle nell'*Aiace* e nell'*Antigone* esorta a non bandire dallo stato la reverenza e il timore; questi « saggi princìpi » non debbono perdere nulla del loro peso perché Menelao e Creonte nella pratica non vi si adeguano. Ma l'organo specifico attraverso il quale Sofocle, in forza dell'antico diritto della lirica corale, poteva personalmente rivolgersi alla sua Atene, era il coro. Ed egli se ne giova con la massima incisività nei canti dell'*Antigone* e dell'*Edipo,* nei quali s'indirizza contro il cattivo uso dell'intelligenza umana e la dilagante miscredenza, che minacciano la solidità della *polis.* Divampa in essi la sua collera infiammata e il desiderio ardente d'essere sostegno ai suoi Ateniesi nella loro crisi etico-religiosa. Mai altrove risulta più chiaramente in che cosa consista, per Sofocle come per Eschilo, la sacralità della missione poetica: il poeta non aspira soltanto a creare, da artista, valori eterni; ma è anche il correttore del suo popolo che gli dei stessi hanno eletto, colui che nella spirituale povertà dei tempi gli deve indicare la via.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

VII

LA TRAGEDIA DURANTE L'ACCENTUARSI DELL'INDIVIDUALISMO

INTERPRETAZIONE DEL MITO FONDATA SULL'ESPERIENZA E SULL'INVENZIONE PERSONALI

EURIPIDE

INIZI. DRAMMA SATIRESCO E TRAGEDIA SEMISERIA

Ciclope - Alcesti

Ovviamente anche Euripide si formò alla scuola dell'iniziatore della tragedia, nell'anno di morte del quale gli fu affidato per la prima volta il coro. Ma quel poco che sappiamo sulle *Peliadi,* che in tale occasione furono rappresentate, ci mostra il carattere della sua personalità artistica già nettamente individuato. Sin da allora lo attirava la figura demoniaca di Medea che, per compiere una vendetta in nome dell'uomo amato, abusa della fede che le innocenti figlie di Pelia nutrono nella sua virtù magica e le induce a fare a pezzi il vecchio padre. La tragicità delle fanciulle non risiede nella loro lotta contro un destino ineluttabile, ma nella loro credulità verso la straniera (pensiamo pure a Deianira, ma senza dimenticare che nelle *Trachinie* deve avere valore decisivo, da cima a fondo, l'adempiersi degli oracoli). Sin da allora Euripide ha inserito nel tema eroico la discussione di problemi del suo tempo, soffermandosi a lungo sulla scelta personale della vita, un argomento che appariva scottante in special modo per la generazione giovane, di tendenza progressista. Ed è indicativo dell'interesse particolare del poeta che sia qui una fanciulla a chieder consiglio sulla via da seguire. Soppesati così vari destini umani, vengono dati avvertimenti sull'età verginale e sul matrimonio, il tutto in una forma che conserva volutamente il tono della lingua usuale elevata, a noi ben noto dalle opere tarde di Euripide, ma assai lontano dalla nobiltà di stile di Eschilo o anche di Sofocle.

Non stupisce che un tono simile riuscisse estraneo agli Ateniesi e che quindi Euripide ottenesse, nella competizione, solo il terzo posto. Il primo premio l'avrebbe vinto ben 14 anni dopo (nel 441).

Il suo dramma più antico pervenutoci è l'*Alcesti,* rappresentato nel 438, che non è una vera tragedia, ma un dramma semiserio, come era consentito a conclusione della trilogia: il coro satiresco che di solito subentrava a quel punto, infatti, pur con la facilitazione ormai in uso di porlo in rapporto con l'intreccio, segnava all'invenzione poetica dei limiti troppo angusti.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Di questa possibilità, a quanto pare, Euripide s'è sovente giovato, perché l'ingenua sfrenatezza del dramma satiresco non era consona alla sua natura grave e riflessiva. Fra i 74 drammi autentici che di lui s'erano salvati nella biblioteca alessandrina, si trovavano solo sette drammi satireschi. E per questi, siamo ancora in grado di accertare che il poeta s'era data poca pena di cercare nuovi argomenti, sfruttando, in quattro di essi, il medesimo motivo, la vittoria su di uno spirito maligno.

Lo stesso nel *Ciclope,* che prima del ritrovamento dei *Segugi* di Sofocle era per noi l'unico esempio di dramma satiresco. L'orrore insito nell'accecamento di Polifemo era stato presto dimenticato dalla letteratura postomerica, che aveva tanto più sviluppato la comicità, appena accennata nell'*Odissea,* del raggiro ai danni del gigante ubriaco. In questo senso Epicarmo aveva utilizzato in Sicilia il tema indigeno, così come, ad Atene, aveva fatto il commediografo Cratino. Esisteva già anche un dramma satiresco intitolato *Ciclope*. L'intreccio non poteva essere dato che dalla versione drammatica del racconto omerico. La comicità nasceva dal tema. Se l'Ulisse di Euripide rassomiglia solo alla lontana al fanfarone che di lui aveva fatto la commedia, tanto più crudo è in compenso il disegno degli altri personaggi: Polifemo è il tipo del primitivo, obbediente solo ai suoi istinti naturali, il goffo gigante che assaggia per la prima volta il vino e subito si dà a sbraitare, comincia naturalmente anche a sentirsi delle voglie amorose in corpo e, in mancanza d'altro, si sceglie come Ganimede e amante il vecchio Sileno. Più spassoso ancora Sileno stesso, che per un bicchiere della bevanda di cui è stato tanto tempo privo darebbe volentieri le greggi di tutti i ciclopi, e poi mente spudoratamente per sostenere la parte del servitore fedele: il vero buffone della commedia, che mentre adula il padrone riesce a soffiargli di sotto al naso il sorso migliore. Accanto a lui i suoi figli, i Satiri, con le loro danze sfrenate, sempre in movimento (il Ciclope non vuole mangiarli, perché teme che continuerebbero a gorgogliargli nella pancia), sfacciati, capaci, a parole, del massimo eroismo e subito colti, appena si passi ai fatti, da crampi alle gambe.

Come i loro fratelli nei *Segugi,* anch'essi vengono chiamati « bestie », e, come nel dramma di Sofocle, anche qui siamo in mezzo alla natura, in una verde vallata dell'Etna. C'è perfino un vero e proprio gregge di pecore, che i Satiri spingono nel chiuso. Eppure su tutto l'insieme non spira la pura aria silvestre, non aleggia l'unitario senso della natura di Sofocle. Volutamente, con la sua formula magica « Siate qui e là », il poeta ci costringe ad un allegro arruffio di immagini. Ecco il Ciclope, crapulone provato della *jeunesse dorée* cittadina, che s'avvia ad un allegro *comos,* e, come di notte nelle vie di Atene, risuonano in ben note melodie le canzoni di ebbri amatori che attendono

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

accesso dalla loro bella. Sileno ammaestra il gigante sulle usanze e gli insegna le buone maniere. Atene e l'Etna, natura e città si mescolano in un gaio turbinio.

È cosa cui assistiamo sempre nella commedia; la quale era certo distinta, per origine e sostanza, dal dramma satiresco, non si muoveva nel mondo del mito, ma era tutta imperniata sul presente, mostrava persone e condizioni del tempo prendendosene gioco in forma più o meno innocente. Anch'essa però amava, con fantasia sbrigliata, trasferire gli spettatori nell'ambiente della favola o in quello, a tutti familiare, della leggenda; d'altro lato, invece, l'esperienza e la sensibilità moderne s'insinuavano perfino nella tragedia; e ben più facilmente, è naturale, nell'allegro dramma satiresco. Appunto nella festa di Dioniso si smarrivano i confini fra il mito e la realtà contemporanea. Il Ciclope era anche figura cara alla farsa e alla commedia. Influenze e contatti reciproci erano quindi inevitabili.

Nel mondo fantastico della commedia trovava accesso anche la discussione dei più seri problemi. E anche questo ritroviamo in Euripide. Già l'epopea ionica aveva dipinto la vita incivile e non associata dei ciclopi. In Euripide Ulisse chiede subito a Sileno: « Chi è il re? Oppure c'è la repubblica? », e apprende: « Sono pastori. Nessuno si cura di nessuno per nessun motivo ». Più tardi, in un bel discorsetto, Ulisse invita il Ciclope a pensare ai suoi doveri verso la divinità e verso gli uomini. Ma il provvedutissimo eroe riceve una lezione: « Omiciattolo, per la gente illuminata dio è la ricchezza; Zeus non m'importa punto. Anche senza di lui cade la pioggia, cresce l'erba, prosperano le mie bestie. Queste, le immolo a me stesso, e al sommo degli dei, al mio buzzo. Anche i costumi e le leggi che gli uomini si son creati, per me valgono altrettanto. Penso soltanto a me — e ti mangio ».

La vis comica risiede qui non nella polemica contro la banale saggezza del tempo, ma nell'intersecarsi di mondi diversi, che pone sulle labbra di questo bruto i più moderni e illuminati discorsi della grande città. Nei suoi *Segugi* Sofocle si libera intieramente del presente per trasferirci in un remoto, ingenuo mondo di natura. Euripide non sa dimenticare i problemi della vita umana neppure là ove la sua arte gli consente di trattarli nel tono della commedia. In Sofocle trova libero sfogo una vena da sogno di una notte di mezza estate; in Euripide predomina un'arguzia ingegnosa.

Le semplici canzoncine, l'intiera struttura del *Ciclope* dànno facilmente un'impressione antiquata; ma già la scioltezza con cui vengono condotti i discorsi a tre ci costringe a situarlo nel periodo più tardo dell'attività di Euripide. Ben anteriore deve essere stato il *Sileo,* pure un dramma satiresco, che è precedente forse all'*Alcesti.* Anche Sileo è un prepotente, che s'è comprato come schiavo Eracle e lo ha spedito a lavorare nella sua vigna. Ma

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Eracle sradica le viti per accendervi un fuoco, macella il toro più grosso, si prende la miglior botte di vino, mangia, beve e bercia come un Polifemo, invita lo stesso Sileo a far baldoria a gara con lui, e poiché quello non fa buon viso a cattiva sorte, lo ammazza e consola la figlia portandosela a letto.

Eracle e le sue mangiate ricompaiono anche nell'*Alcesti,* ove c'è perfino somiglianza di parole. Ma proprio questo ci fa avvertire l'enorme distanza che separa quell'opera dal dramma satiresco.

Anche presso i Greci, come presso altri popoli, si narrava sin dai tempi più antichi la storia della morte che, venuta a prendere un giovane, si dichiarava poi pronta ad accettare chi lo sostituisse; né il padre né la madre volevano compiere il sacrificio, che invece l'amata (o l'amato) si assumeva. Ed anche in Grecia la fantasia popolare aveva trovato un lieto fine alla commovente vicenda. Il demone della morte veniva privato della sua preda: gliela strappava Eracle che, già, aveva perfino portato su dall'Ade il cane infernale.

Il nome e la posizione dei protagonisti non avevano, di per sé, alcuna importanza per questa narrazione. Ma la si volle innalzare ad una sfera più alta, immaginando che a dare la sua vita per lo sposo regale fosse una giovane principessa, circondata da tutto lo splendore della vita. Questa forma fu data alla vicenda nella cavalleresca Tessaglia, ove protagonista divenne Alcesti, la giovane sposa di Admeto, e il racconto fu anche ampliato. Con Admeto s'era connessa una leggenda, che in realtà riguardava un altro Admeto, l'« indomabile » signore del regno dei morti; presso di lui, per volere di Zeus, aveva dovuto lavorare per un anno Apollo, ad espiazione di un suo atto sanguinoso, e proprio questo dio, si narrava, in affettuosa riconoscenza, aveva ottenuto dalle dee del destino che accettassero la sostituzione del morituro.

Anche nella festa spartana di Apollo si cantavano quindi la pietà del principe, il favore del dio, il sacrificio d'amore della giovane sposa e la sua salvezza dalla morte.

Con la sua mescolanza di motivi gravi e lieti, la vicenda era il tema più indicato per la tragedia semiseria dei primi tempi, e nella sua *Alcesti* Frinico aveva fortemente sottolineato i tratti burleschi. Apollo conseguiva il suo intento presso le vecchie dee del destino facendole ubriacare, e un resoconto descriveva con molta evidenza come Eracle, lottando, facesse piroettare il demone della morte. Il suo dramma rimase un vivo ricordo nella memoria degli Ateniesi e ne rendeva perciò difficile a priori una versione tragica, che invece, malgrado il finale conciliante, il sacrificio di Alcesti faceva apparire ovvia. Ma nel dramma conclusivo della tetralogia poteva di nuovo apparire il duplice aspetto della *tragodia* primitiva, e come quarto dramma appunto Euripide compose nel 438 una *Alcesti,* che sollecitava direttamente un raf-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

fronto con Frinico, conservando inalterata la vicenda esteriore, ma offrendo, nello studio psicologico dei personaggi, qualcosa di completamente nuovo. Il prologo ci prepara subito al duplice tono del dramma. Apollo esce dal palazzo d'Admeto, poiché oggi si compie il destino d'Alcesti e il dio non tollera la vista della morte. S'avvicina anche il brutto *Thanatos* dalle ali nere. In apparenza il dio tenta di fargli mutare idea, ma in realtà la scena ha lo scopo di farci sentire come il demone della morte insista nella sua finta e darci il piacere di udire il dio delfico opporre pacata superiorità al suo scherno: « Se non ascolti di buon grado, allora cederai alla forza, quando verrà Eracle e ti strapperà la preda ». *Thanatos* avanza inesorabile; ma il dramma avrà l'esito lieto di quello di Frinico. Gli spettatori lo sanno con certezza fin dal primo momento.

Per il sacrificio della principessa tutto il popolo è in lutto. Perciò il coro non è costituito da donne, ma da nobili anziani. Noi lettori possiamo desumerlo solo durante il corso del dramma: tanto impersonalmente, già in quest'opera, Euripide ha presentato il coro.

Il racconto popolare aveva ravvicinato fra loro il pericolo di morte di Admeto, la decisione della sposa di sostituirlo e la sua morte, e aveva fatto accadere il tutto immediatamente dopo le nozze. Euripide rende più grave il sacrificio di Alcesti, fa trascorrere un tempo imprecisato (opportunamente evita di entrare in particolari) fra la decisione e il giorno fatale, fa della protagonista una sposa che già ha gustato le gioie del matrimonio, una madre che non solo ama i suoi figli, ma ha anche dei doveri verso di loro e avverte la propria responsabilità. Il poeta ce lo fa intendere in un artistico crescendo. Dapprima una serva riferisce al coro come la signora si disponga al trapasso. S'è adornata come per una festa, o per un sacrificio, ha pregato la dea del focolare d'occuparsi, in suo luogo, dei bambini. Non una parola di lamento o di rammarico le è salita alle labbra. Solo nella stanza nuziale il dolore l'ha vinta; piangendo ha baciato il talamo che ha dato contenuto alla sua vita e le dà ora la morte. Ha abbracciato per l'ultima volta i suoi bambini, per ogni servo ha avuto una parola gentile. Ora giace fra le braccia del marito, in attesa della morte. Ma questa non deve coglierla nel buio della casa. Ella vuole vedere ancora una volta la luce del cielo.

Poi la moribonda stessa esce vacillando dalla casa, sostenuta dal marito. Un saluto al sole e alla luce del giorno, una parola di congedo ai luoghi della sua luminosa giovinezza. D'improvviso trasale. Ha scorto il nocchiero dei morti, Caronte, ne ode il richiamo, incitante alla fretta. E vede anche *Thanatos* che s'appressa: « M'afferra, m'afferra, non vedi? Ahimé, quale via, me misera, devo seguire! ». S'accascia su di un giaciglio, e noi ne attendiamo la morte. Segue invece ancora un lungo discorso, più pacato. Con tutta obiet-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tività ella fa rilevare al marito la grandezza del proprio sacrificio e conclude con una preghiera: che non dia ai bambini — pensa solo a loro — una matrigna. « Come potrei dimenticare te, che mi hai salvato la vita! Da un artista mi farò modellare un simulacro della tua persona, e questo soltanto dividerà il mio letto; fin nella tomba mi stenderanno accanto a te ». « Sii allora madre dei bambini in mio luogo! », è il suo ultimo desiderio. Il buio cala già sui suoi occhi. « Addio! ».

Questo atto della morte si chiude suggestivamente con una patetica aria cantata dal figlioletto che piange la cara mamma, e con un canto di congedo del coro, che esalta la migliore di tutte le donne, della quale si canterà e parlerà ancora nei tempi più lontani. Quanto ad Admeto, che da tempo è preparato alla morte, dà disposizioni per la sepoltura e ordina lutto profondo nel paese per un anno intiero.

Se già questo vale a rammentarci come dal più grave dolore non si possano mai disgiungere, per l'uomo, le vicende esteriori della vita, la scena che segue ci trascina addirittura in mezzo ad esse. Impegnato in una delle sue avventure, Eracle vuole far sosta dal suo vecchio ospite Admeto. S'avvede, sì, d'esser giunto in una casa in lutto; ma Admeto riterrebbe un'onta lasciar ripartire un ospite (l'ospitalità è ancor oggi per i Greci dovere d'onore), e fa perfino ricorso ad una menzogna d'occasione, gli fa credere morta un'altra donna. Anche al coro simile riguardo pare eccessivo; ma vi scorge tuttavia la medesima mentalità pia e ospitale che ha acquistato al suo signore la benevolenza d'Apollo, e affiora vagamente in esso la speranza che anche questa volta possa dar frutto.

Il corteo funebre sta per avviarsi, ma il lutto è ancora una volta, e più gravemente, turbato. Giunge il padre d'Admeto, Ferete, un vecchietto consunto dagli anni. Fa cortesemente le sue condoglianze al figlio, elogia in termini affettati la brava donna che ha salvato al marito la vita e a lui il figlio. Ma Admeto lo respinge duramente: « Tu non partecipi al lutto, perché sei colpevole della sua morte. Sarebbe stato tuo dovere dare al posto suo, per tuo figlio, il breve tratto di vita che ancora ti resta ». La risposta è ancora più dura: « Hai avuto ciò che potevi aspettarti da tuo padre. Non devi pretendere la sua vita. Tu godi della luce, e tuo padre non dovrebbe fare altrettanto? E chiami me vile, quando ti sei fatto salvare da tua moglie? Sei tu il vigliacco, tu l'hai uccisa ». Nel rapido duello verbale i colpi si susseguono. E ancora una volta il padre non si limita a difendersi, ma passa all'offesa: « Seppelliscila tu solo, che ne sei l'assassino! ».

La scena non fu ispirata dal particolare gusto greco per le dispute, ma scaturisce direttamente da quello che è per il poeta il più autentico contenuto del dramma. La gravità del sacrificio di Alcesti ci appare nella sua pienezza solo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

quando vediamo con quale tenacia anche l'estrema vecchiezza sia attaccata alla vita. Ma non solo. Prima, come voleva la sapiente concisione del poeta greco, consideravamo la vicenda solo dal punto di vista della generosità d'Alcesti. Ora ne scorgiamo d'improvviso un'altra faccia. Ad Admeto, e a noi stessi, si pone ad un tratto il nuovo quesito, s'egli doveva o no accettare il sacrificio. Porlo non spettava ad Alcesti, e neppure al coro. Né tanto meno lo aveva avvertito Admeto. Ma quando egli rimprovera al vecchio padre il suo codardo attaccamento alla vita, ecco che la freccia rimbalza su di lui con punta più acuminata. Nel calore della discussione il figlio sente ancora soltanto l'odiosità dell'avversario. Ma la freccia l'ha raggiunto.

Dopo questa lite il corteo funebre può incamminarsi. Il coro lo segue e la scena si svuota. È giunto il tempo per una nuova scena, completamente diversa. Eracle esce dalla sua stanza, e ci appare, per ora, come il prototipo dell'esuberante energia vitale, della sfrenatezza nei piaceri; proprio come la commedia lo portava sulla scena e Rubens ancora lo dipingeva. Semiebbro, egli riassume ad uno schiavo la sua saggezza di vita: « Mangia, bevi ed ama, e non ti preoccupare del domani! ». Ma appena ha appreso dal servo la verità, subito la sbornia gli svanisce, ed egli torna uomo d'azione. Deve compensare l'ospitalità di Admeto, salvare Alcesti. Assalirà *Thanatos* presso la tomba e gli strapperà Alcesti, oppure, se non gli riesce, scenderà nell'Ade per riportarla su. Detto questo se ne va, e noi sappiamo che un Eracle porta a compimento quanto si è prefisso.

Il corteo funebre rientra, e solo ora che s'accinge ad entrare nella casa desolata, Admeto s'avvede pienamente della gravità della sua perdita. In lungo canto alterno (qui l'effetto era prodotto dalla musica) Admeto lamenta il suo dolore, il coro tenta di offrire il suo rozzo conforto. Invano. « Più felice di me è la morta, che non sente più dolore e s'è acquistata fama con la sua morte. A me la vita non reca più altro che dolore, e i miei nemici mi scherniranno così:

> Ecco colui che vive nell'onta, perché non trovò
> il coraggio di morire, colui che sfuggì all'Ade
> solo perché, vile, si fece sostituire dalla sua donna.
> E pretende d'essere un uomo? Lo rinfaccia ai suoi genitori,
> e lui stesso non è stato pronto a morire [1].

---

[1] 954 *ἐρεῖ δέ μ' ὅστις ἐχθρὸς ὢν κυρεῖ τάδε·*
„ἰδοῦ τὸν αἰσχρῶς ζῶνθ', ὃς οὐκ ἔτλη θανεῖν,
ἀλλ' ἣν ἔγημεν ἀντιδοὺς ἀψυχίᾳ
πέφευγεν Ἅιδην· εἶτ' ἀνὴρ εἶναι δοκεῖ;
στυγεῖ δὲ τοὺς τεκόντας, αὐτὸς οὐ θέλων
θανεῖν.“

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

È il pungolo che le parole di Ferete hanno lasciato, e quando poi il coro canta che Alcesti sopravviverà come spirito beato e generoso, anche nella nostra mente si ripete il paragone fra la sorte della morta e quella del vivo.

Admeto è ancora immerso nel suo muto dolore, quando giunge Eracle, con una donna velata per mano. Dà ad intendere d'averla avuta come premio d'una vittoria e prega l'ospite di tenerla in casa fino al suo ritorno. Ma ora in Admeto il sentimento naturale è più forte del riguardo sociale. Troppo dolorosi ricordi desterebbe in lui la vista della bella straniera, e la sua presenza sarebbe facilmente occasione di chiacchiere maliziose. Respinge le parole di conforto di Eracle e insorge quasi scortesemente quando questi gli prospetta la possibilità di risposare. Poiché Eracle rinnova con sempre maggiore insistenza la sua preghiera, egli infine acconsente: « Sia dunque come tu vuoi, ma non lo faccio volentieri ». Ordinerà ai servi di condurre in casa la straniera. « Solo alla tua mano l'affido ». Volgendo altrove il viso, le porge la mano. « Guardala dunque, se non assomiglia alla tua sposa! ».

> Oh numi, che è questo? Un prodigio inaudito!
> vedo la mia sposa — può essere lei davvero?
> Non mi schernisce un demone con una falsa immagine di gioia? [1].

Ma ormai non può più dubitare, anche se — così vuole il poeta per non turbare il prodigio — Alcesti deve rimanere muta fino a che un sacrificio non abbia appagato il dio degli inferi. Mentre Eracle si congeda brevemente, Admeto dà disposizioni per una grande festa nel paese, in antitesi diretta con il lutto che concludeva la prima parte del dramma.

Come Sofocle nell'*Aiace,* Euripide ha trascurato in questo dramma, per amore dell'efficacia artistica, le regole della tecnica scenica. In base a questa, la vecchia domestica avrebbe dovuto narrare, oltre al congedo che Alcesti, ormai consacrata alla morte, prende dalla sua casa, anche la sua morte. Ben altro effetto ha invece ottenuto il poeta mostrando Alcesti che esce vacillando dalla casa, facendoci assistere alle sue visioni di morte, all'ultimo addio, all'estinguersi in lei del lume della vita.

Come nell'*Aiace,* il coro abbandona per un certo tempo la scena, lasciandola così completamente vuota per ben due volte. Ma anche qui ciò è in funzione di un intento artistico ben preciso. I nostri pensieri, insieme col corteo funebre, devono seguire Alcesti fino all'estrema, amara fine. Il mutamento

---

1 1123 *ὦ θεοί, τί λέξω — θαῦμ' ἀνέλπιστον τόδε —*
γυναῖκα λεύσσων τήνδ'; ἐμὴν ἐτητύμως;
ἢ κέρτομός με θεοῦ τις ἐκπλήσσει χαρά;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

che sta per avvenire deve essere del tutto inatteso per i personaggi. E l'efficacia della scena conclusiva è garantita pure dal fatto che anche il coro, non meno di Admeto, sia sorpreso della salvezza di Alcesti. Perciò non deve essere presente quando Eracle viene a conoscenza della sua morte e decide di salvarla. Ha quindi inizio a quel punto una nuova linea di sviluppo, che si congiungerà alla fine con l'altra.

Il dramma risulta in tal modo animato da un'insolita varietà nel susseguirsi delle scene, ed Euripide ha accentuato quest'impressione con dei contrasti interni. Già ci ferisce che nel pieno del suo dolore Admeto assolva al suo dovere d'ospitalità avvalendosi perfino d'una menzogna d'occasione, e fa poi un effetto addirittura penoso che la pace funebre sia turbata, prima, dalla lite fra padre e figlio in presenza della bara, e poi dal chiasso dell'ospite beone. Naturalmente il poeta ne è ben conscio. Il coro e il servitore esprimono infatti proprio le nostre impressioni. Qual è dunque lo scopo di una simile composizione delle scene? Sofocle ama porre in evidenza con aspre antitesi la tragicità degli uomini e l'improvviso salire e scendere della loro fortuna. Allo stesso modo Euripide ci offre qui un riflesso della vita con i suoi accoppiamenti di luci ed ombre, le sue improvvise alternanze di gioia e dolore, con la violenza ch'essa fa all'uomo trascinandolo, dal più profondo affanno — con suo gran dolore eppure beneficamente —, nella banalità del mondo quotidiano, in cui il riguardo sociale lo estrania alla sua vita più intima.

All'apparenza tutta l'opera s'impernia su artistici effetti di contrasto. Possono darsi antitesi più vive che fra il commovente atto della morte e la scena burlesca di Eracle ubriaco? Eppure non abbiamo l'impressione che il dramma, come insieme, presenti delle fratture. Da che dipende?

Consideriamo anzitutto la protagonista del dramma. Alcesti è un personaggio tragico veramente grande. Come Antigone ella dà la sua vita con un eroismo pieno di naturalezza. Eppure non è una figura teatrale come l'Alcesti di Wieland, che s'avvia all'oscuro regno dell'oltretomba come ad una passeggiata. Il morire è durissimo per Alcesti, come per Aiace e per Antigone. Non solo per quanto riguarda lei stessa. Contro la tradizione Euripide (e Sofocle, forse influenzato da lui, ha operato nelle *Trachinie,* per un altro fine artistico, un simile spostamento cronologico) fa cadere la morte di Alcesti in un tempo ormai lontano dalle nozze. Ella è così la madre, cui anche l'amore per i figli rende difficile il morire. Nell'ora della morte, solo la preoccupazione per il loro avvenire la tormenta.

Stranamente freddo, a paragone, ci può apparire a prima vista il suo sentimento per Admeto. Nulla da cui risulti che il pensiero di un nuovo matrimonio di lui l'addolori personalmente, come moglie. Non le sale alle labbra una sola parola che tradisca un amore profondo per lui. Al momento di stac-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

carsi dal letto nuziale, è vero, il dolore la vince. Ma anche allora le sue ultime parole sono soltanto queste:

> O talamo, in cui un giorno sciolsi il cinto verginale
> e mi diedi all'uomo per cui ora
> patisco la morte, addio! Non sento rancore per te.
> Eppure, tu solo sei la mia morte. Non ho voluto tradire
> te, e lo sposo, e per questo muoio.
> Prenderà dunque il mio posto un'altra,
> non certo una donna migliore, ma forse più felice [1].

Anche qui, ella compie il sacrificio per lo sposo, non per « l'uomo del suo cuore ». Se ne è voluto desumere, alla luce della psicologia moderna, che l'amore appassionato per cui ella s'era assunto il sacrificio, verso l'uomo che l'aveva accettato, si fosse nel frattempo intiepidito. Il poeta non vi allude però con nessuna parola. In realtà, come per Antigone, così anche per Alcesti l'idea del sacrificio deve emergere pura e limpida, non influenzata da alcun altro sentimento soggettivo. Nell'opinione dominante del tempo, come riscontriamo in Tucidide nel discorso in onore dei morti, alla donna è negata la vera ἀρετή, il merito dell'uomo, e insieme anche la fama che a questi arride come premio. Sembra quasi una cosciente protesta a simile giudizio l'insistenza con cui in questo dramma si sottolinea che Alcesti ha dato prova di suprema ἀρετή, acquistando così fama in eterno a se stessa e al suo sesso. Lungi dal divenire per questo una esangue figura ideale, che ci lascerebbe indifferenti, proprio la sua personalità piena di vita ci attrae ancor prima ch'ella appaia sulla scena, e continuiamo a subirne il fascino anche quando il suo corpo è condotto alla sepoltura; ella è una giovane, amabile donna, di cui condividiamo i sentimenti e il dolore; non ci vien neppure in mente di chiederci se ami davvero l'uomo per cui si sacrifica, e l'« addio » che esala come ultima parola ci dice più di qualsiasi lunga effusione d'affetto. Il poeta si preoccupa proprio d'evitare che il sentimento erotico possa apparire come la vera, o addirittura l'unica, molla del suo agire.

Admeto riceve, nel complesso, una caratterizzazione molto più individuale: egli è il potente signore di un vasto regno, cui i rappresentanti eletti dal popolo rendono omaggio con fierezza e venerazione, e nello stesso tempo possono essere familiarmente vicini nella sventura; è il governante che anche nel più profondo dolore sa prendere provvedimenti con mente lucida; il

---

[1] 177 *ὦ λέκτρον, ἔνθα παρθένει' ἔλυσ' ἐγώ*
κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὔ θνήσκω πέρι,
χαῖρ'· οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ'. ἀπώλεσας δ' ἐμέ
μόνον· προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν
θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,
σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

signore che sa ciò che deve alla sua posizione ed eccede perfino, secondo il giudizio del coro, nei riguardi sociali, ma appunto per questo rimane per esso il prototipo della virtù cavalleresca e della pietà, tanto che ci appare comprensibile come si sia acquistato il favore di Apollo; un uomo che non perde la nostra simpatia neppure nella scena con Ferete. È un uomo viziato dalla sorte, e fa parte di questa sua gran ventura l'aver trovato anche la sposa che ama di vero, caldo amore. Nella scena dell'addio esprime il suo amore in termini appassionati, e in piena convinzione assicura che anche nella morte Alcesti soltanto sarà sua sposa; lo vediamo noi stessi, più tardi, come tutto il suo intimo si ribella quando Eracle vuol portargli in casa la straniera.

Ma come aveva potuto, allora, questo principe cavalleresco, accettare il sacrificio della sposa amata, per il quale la sua stessa vita sarebbe divenuta indegna d'essere vissuta?

Prima di rispondere a tale quesito, spenderemo una parola per l'uomo che è, sì, un personaggio secondario, ma è l'unico che intervenga attivamente nella vicenda e la cui individualità ci appaia in piena luce: Eracle.

L'immagine che di lui subito ci affiora alla mente è quella dell'« Eracle ebbro », proprio la figura burlesca della farsa dorica ed attica. E la saggezza di vita di cui fa mostra, vien predicata, nel dramma satiresco, da Polifemo, e attuata, nel *Sileo,* da Eracle stesso. Ma l'Eracle dell'Alcesti è anche ben altro. L'ubriacatura è subito svanita, appena s'avvede d'aver inconsapevolmente turbato la pace della casa in lutto. Quale bontà, quale delicatezza di sentire s'esprime nel modo in cui poi restituisce la moglie ad Admeto! Ed è veramente grande quando non vuole alcun ringraziamento per ciò cui l'ha spinto la sua più intima natura, e quando, lui che poc'anzi era un crapulone, rifiuta di sedere al convito di Admeto, poiché una disposizione superiore lo chiama. Una naturalezza demonica domina la sua figura. Non chiede chi sia quel Diomede di cui deve prendere, arrischiando la vita, i destrieri, né che senso abbia tale impresa. Sa soltanto che deve assolvere, e assolverà, il compito che il suo demone gli ha assegnato. E il poeta ci fa avvertire la silenziosa tragicità insita nel suo dover compiere questi incarichi al servizio d'un uomo cattivo. Intuiamo come per Euripide la figura di Eracle potrà un giorno acquistare ben altro contenuto.

Da Frinico Euripide ha mutuato la lotta di Eracle con *Thanatos.* Ma se il primo aveva divertito il suo pubblico con un resoconto vivace della lotta, Euripide ha intenzionalmente evitato di turbare la delicata atmosfera del ritorno con una comicità grossolana. Quando, in *Tutto è bene ciò che finisce bene,* Elena, creduta morta, fa ritorno, Shakespeare ci risparmia il racconto facendolo così differire: « Mi spiegherete poi punto per punto ». In Euripide, nella scena in cui Eracle prende la sua decisione, questi parla così a

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

lungo della lotta che dovrà sostenere, che poi un unico verso basta a chiarire il fatto.

Al tempo di Frinico i motivi burleschi non avevano ancora carattere eccezionale. Anche per Euripide, una volta scelto il tema di Alcesti, dal duplice aspetto del mito la mescolanza di motivi tragici e comici si imponeva da sé. Ammirevole è però l'arte con cui egli ha saputo far sì che dall'insieme si sprigionasse una suggestione unitaria.

Alla figura farsesca di Eracle il poeta attribuisce un fondo semitragico. Dall'altro lato vi è Alcesti: certo, noi viviamo appieno la tragicità di questa giovane donna, che per lo sposo non solo si vuol sacrificare, ma in effetti si sacrifica, e con genuina emozione sentiamo, nella scena della morte, il dolore delle due creature che si salutano per sempre. Ma che questa morte non costituisca, oggettivamente, la fine, ce lo ha fatto sapere, nel prologo, lo stesso onnisciente dio delfico. Fin dal principio, quindi, comincia a vibrare, in sordina, una nota di fondo, che all'apparire di Eracle si rinforza, fino a che poi la meravigliosa scena finale risolve il tutto in un accordo armonico. Come è profonda l'arguzia con cui Eracle conduce ad Admeto la sposa velata! Come s'accoppiano gravità e scherzo quando ora, alla presenza di Alcesti, l'uomo che l'ha sacrificata può manifestare e dimostrare il suo dolore inconsolabile, la sua avversione ad ogni nuovo legame! E come è commovente quando, contro il suo volere, il suo occhio è attratto con forza magica dalla straniera:

> E tu, o donna, chiunque tu sia,
> nella statura e nell'aspetto assomigli ad Alcesti...
> Per l'amor del cielo, conducimi via dagli occhi
> questa donna! Non tormentare il tormentato!
> Se la guardo mi pare di vedere proprio la mia sposa! [1].

Sofocle ci commuove, nell'*Edipo,* quando Giocasta, ignara, descrive allo sposo-figlio il padre: « Non era dissimile a te nella figura ». Euripide trasforma l'ironia tragica nel suo contrario. Con divertito interesse seguiamo l'illusione nella quale è immerso il protagonista rispetto alla realtà dei fatti, a noi nota, fino al momento in cui egli, volgendo il viso altrove, « come dovesse mozzare il capo ad una Gorgone », porge la mano alla donna velata... e l'attimo seguente riconosce la sposa amata.

---

[1] 1061 *σὺ δ', ὦ γύναι,*
ἥτις ποτ' εἶ σύ, ταῦτ' ἔχουσ' Ἀλκήστιδι
μορφῆς μέτρ' ἴσθι καὶ προσήιξαι δέμας.
οἴμοι, κόμιζε πρὸς θεῶν ἐξ ὀμμάτων
γυναῖκα τήνδε, μή μ' ἕλῃς ἠρημένον.
δοκῶ γὰρ αὐτὴν εἰσορῶν γυναῖχ' ὁρᾶν
ἐμήν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ebbene, qual è il motivo che ha sollecitato il poeta a scrivere il dramma? Nell'antica tradizione l'atto eroico di Alcesti si trovava in primissimo piano, mentre Admeto era figura secondaria, era soltanto la persona che veniva salvata; meno che mai la leggenda si chiedeva se egli avrebbe dovuto esitare ad accettare il sacrificio della sposa. Per Euripide il problema invece era proprio questo. Come poteva il principe cavalleresco, un uomo che certo in battaglia affrontava la morte imperterrito, puntigliosamente attento ad esercitare la αἰδώς, il riguardo verso il proprio simile che la religione, come la riflessione etica, esigevano, come poteva costui, per salvare la propria vita, diventare l'assassino della moglie amata? Una volta posto, il quesito trovava anche risposta. L'amore della vita aveva fatto obliare ad Admeto tutto il resto. E di questo forte istinto naturale di conservazione ci parla quindi l'intero dramma. I Greci sono uomini tutti occhi: « guardare » per « vivere » è per loro termine usuale. Mai però ricorrono così sovente, mai ci appaiono così vivi come qui la gioia della luce, dei raggi del sole, l'orrore dell'oscurità nella morte. Simile fame di vita fa un'impressione animalesca, istintiva. Il vecchio Ferete, che non conosce ormai più i piaceri della vita, s'aggrappa con forza all'esistenza, come l'Anna del gorkiano *Bassifondi,* che non conosce altro che miseria, eppure, sul letto di morte, ha il solo desiderio di vivere ancora un pochino; egli difende il suo diritto al breve tratto di tempo che gli resta con una passione che gli fa dimenticare quanto v'è di più alto, e lo induce alla dichiarazione, veramente « impudente » per orecchie greche: « Ciò che di me si dirà dopo la mia morte, mi è indifferente ».

Solo da un simile sfondo trae spicco il sacrificio di Alcesti. C'è qualcosa di vero nell'asserzione di Ferete: « abbiamo a disposizione una vita sola », e per quanto, nel nostro intimo, possiamo convenire con Admeto che per un vecchio che ha già un piede nella fossa dovrebbe riuscire spontaneo salvare la vita al proprio figlio, rimane tuttavia ben dubbio che in realtà il dovere imponga, in genere, di sacrificarsi per un altro uomo; tanto più che Euripide, così come ha evitato di indicare l'appassionato amore femminile come motivo dell'azione, s'è anche guardato dal porre la questione, se la vita dell'uomo, del signore, sia da valutarsi più di quella della donna. Tuttavia Alcesti, che pure dichiara: « Non v'è bene maggiore della vita », segue il suo istinto etico, che le comanda di morire per lo sposo, e dà prova di suprema virtù femminile.

E solo in questa prospettiva possiamo anche capire la figura di Admeto. Così come lo spirito d'abnegazione di Alcesti, anche l'ingenuo egoismo di Admeto faceva già parte del tema. Ma proprio questo era il punto dal quale Euripide prese avvio. In tutta la prima parte del dramma il suo Admeto, è vero, è l'Admeto della leggenda, come era stato certo anche in Frinico. Anche quando la vista della morente suscita in lui la certezza che la sua

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vita futura sarà priva di gioia e indegna d'essere vissuta, non gli viene ancora l'idea che sia cosa insensata comprare simile vita a prezzo della morte d'Alcesti. E tanto meno s'è chiesto, o si chiede, se può accettare il sacrificio. Appena nel padre rileva un poco virile attaccamento alla vita, e solo quando questi ribatte: « Tu sei il vile, tu l'assassino », gradualmente i suoi pensieri si ritorcono sulla propria persona; sia pure ancora nella forma in cui lo fa Aiace, ossia considerando il suo agire nello specchio del giudizio sociale. Ma ora gli si fa invidiabile la sorte della morta e gli appare falsa e vergognosa la vita che s'è scelto.

La scena in cui Admeto, di fronte alla sua casa desolata, d'improvviso giunge a capire d'aver distrutto da sé tutta la sua vita, è costruita da un poeta che sa rivivere i più intimi moti dell'animo umano. Ma l'incentivo a concepire, nel suo insieme, questa figura individuale e a mostrarla in questo processo evolutivo, gli è stato fornito dal problema che l'argomento implicava. Ce lo fa supporre ancora la nettezza con cui vengono distinte le due fasi nella sensibilità d'Admeto, anche se la scena di Ferete, facendo da ponte fra di esse, ne rende del tutto comprensibile, psicologicamente, lo sviluppo.

Autentica tragicità incombe sulla figura di Alcesti, che come Antigone dà volontariamente e senza esitare la sua giovane, cara vita; tragicità accentuata qui dal fatto che non un dovere religioso universalmente riconosciuto la sospinge al sacrificio, ma il suo sentimento personale. Tragico è anche il personaggio d'Admeto, che accettando sconsideratamente il sacrificio della moglie, salva esteriormente la propria vita, per distruggerla interiormente. Ma se nelle *Trachinie* di Sofocle grava su di noi fin dal principio l'incubo dell'oracolo, preannunciante l'inevitabile catastrofe, qui la parola di Apollo ci suggerisce sin dal prologo lo stato d'animo con cui dobbiamo attendere la fine. E « tutto è bene ciò che finisce bene ».

Spira in questo dramma un'aria di favola. Il dio della luce e il principe delle ombre ci accolgono all'inizio. Il coro canta la ferrea necessità, che rimane istanza suprema e ineluttabile, sia alla visione poetica che allo spirito indagatore; e un minuto dopo Eracle ritorna dall'averla infranta, trasformando la morte in vita, a compenso d'un atto gentile. E chi non si lascia volentieri convincere, obliando la durezza della realtà? Chi non s'associa di buon grado alla strofa finale del coro?

> La divinità si manifesta in molte forme.
> Molte cose compie contro ogni aspettativa;
> talvolta è andato in frantumi ciò che speravamo;
> là ove disperavamo essa ha invece trovato la via d'uscita!
> Così oggi s'è mostrato.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

In questa terra di fiaba non abitano eroi, ma uomini, e nel dramma ci si comporta in modo umano (spesso fin troppo), anche se i personaggi, come avviene nelle fiabe, sono principi e principesse. Perfino Eracle, che vince la morte, non è un dio dotato di virtù taumaturgiche, ma un eroe che, pur fornito di forza sovrumana, agisce e sente da uomo. Varia come il governo degli dei è la vita umana. Gioia e dolore, profondissime esperienze e piatta esteriorità, abnegazione eroica e avidità di vita si trovano fra loro a diretto contatto. Parla sempre il poeta che conosce il cuore umano con tutti i suoi impulsi e i suoi conflitti; ma questa volta si lascia anch'egli di buon grado trascinare dalla fantasia in terra di fiaba. Non ci dà una tragedia. Tanto meno una satira amara. Con arguzia, con un sorriso mite osserva le debolezze dell'uomo, le assurdità della convenzione sociale. Ci lasciamo volentieri cullare in questa atmosfera e godiamo che anche Euripide, una volta tanto, l'abbia respirata. Le amare esperienze della guerra peloponnesiaca non dovevano certo più consentirglielo.

LA CREAZIONE DEL DRAMMA PSICOLOGICO

La più celebre delle tragedie rappresentate insieme con l'*Alcesti* era il *Telefo,* la cui popolarità è testimoniata, fra l'altro, dalle molteplici parodie che ne fece il comico Aristofane. La storia del re di Misia che, ferito da Achille durante un viaggio esplorativo, accelera con la propria astuzia ed energia l'adempiersi dell'oracolo (« Chi ti ha ferito, ti guarirà »), aveva già offerto materia per una tragedia ad Eschilo e a Sofocle. A indignazione del pubblico, avvezzo allo stile eroico, Euripide mostra il re superbo nell'atto in cui, travestito da mendicante e avvolto in stracci, entra in un'assemblea di Greci e, riconosciuto, riesce a salvarsi solo afferrando il piccolo Oreste e rifugiandosi con lui vicino ad un altare. Ma con questa tragicità dell'individuo era congiunto un altro motivo. L'assemblea era stata convocata per decidere se fosse da intraprendere la campagna contro Troia. Già Eschilo s'era posto il problema se fosse lecito ad Agamennone scatenare una guerra a causa d'una donna. Il pezzo forte della tragedia di Euripide era una discussione in cui Telefo, spacciandosi per Greco, esprimeva l'opinione che non esistesse alcun motivo di guerra e che si dovesse tener giusto conto anche del punto di vista avversario. La guerra stessa diventava così un problema « tragico » nella vita dei popoli.

Alla figura di Elena, forse, fanno capo i fili che collegano la tragedia agli altri due drammi della trilogia. Il primo, le *Cretesi,* riguardava gli amori illeciti di due principesse cretesi, e vi si pronunciavano dure parole contro

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

il sesso femminile. E anche nel secondo, l'*Alcmeone a Psofi*, il fulcro drammatico era dato dai bassi istinti di una donna. Questa volta non era però l'amore sciagurato, ma la brama del fasto, a provocare la sventura. Corrotta da una collana d'oro, Erifile aveva spinto lo sposo Anfiarao a combattimento e a sicura rovina. Suo figlio Alcmeone, adempiendo all'estrema volontà del padre, aveva ucciso la madre e, impazzito, veniva perseguitato dalle Erinni come Oreste, quando il re Fegeo — probabilmente per intercessione di sua figlia Arsinoe — lo aveva accolto presso di sé a Psofi e, compiuta la purificazione di rito, gli aveva dato in moglie sua figlia. Ma in seguito a una siccità, che aveva colpito il paese, Alcmeone aveva dovuto allontanarsene, e aveva trovato infine alla foce dell'Acheloo, formatasi per l'inondazione seguita all'orrore del matricidio, una nuova patria, e in Calliroe, la figlia del dio fluviale, una nuova sposa. Il gioiello d'oro aveva ancora una volta esercitato sul cuore femminile la sua azione fatale. Per le pressioni di Calliroe il debole Alcmeone s'era recato di nuovo a Psofi, a trafugare, sotto un pretesto, il monile che vi aveva lasciato. A questo punto, a quanto pare, aveva inizio l'azione della tragedia euripidea, al cui centro si trovava, accanto ad Alcmeone, Arsinoe. Mentre Alcmeone, scoperto nel suo inganno, veniva ucciso dai figli di Fegeo, ella si conservava fedele al marito infedele, perfino dopo la morte di lui, e perfino malgrado la grave punizione che per questo motivo il padre le infliggeva. Senza dubbio Arsinoe doveva contrapporsi ad Erifile e Calliroe, vera sorella di Alcesti. Varia come la vita umana è la natura della donna.

Troppo poco, però, sappiamo dei drammi perduti, per poter stabilire se la donna avesse un'importanza determinante in tutta la trilogia. Tanto più sicuro è invece che nel periodo successivo la psicologia femminile attirò irresistibilmente il poeta. Già i suoi contemporanei lo rilevarono come qualcosa di completamente nuovo. È vero che già Eschilo aveva rappresentato la tragicità delle misandre Danaidi, costrette alla fine ad inserirsi nell'ordine voluto dagli dei; ed è anche vero che Clitennestra è il suo personaggio più potente. Ma ciò che costituiva quella tragedia non era l'analisi psicologica dell'eroina, bensì i misteriosi rapporti che dietro il suo operare e soffrire si palesavano. Sofocle mostrò l'eroico adempimento del dovere da parte di Antigone; ma anche qui il valore determinante risiedeva nell'azione, e dall'immagine della protagonista veniva intenzionalmente escluso anche il momento erotico. Il che era in perfetta armonia con l'atteggiamento del tempo. Lo spirito della democrazia ateniese era infatti schiettamente virile. Nello stato, che costituiva il contenuto della vita, era apprezzata solo l'opera dell'uomo. Perciò nel passo già citato della sua celebrazione funebre Pericle nega in termini espliciti alle donne la capacità di compiere anch'esse opera analoga. E afferma che la loro gloria consiste nell'appagarsi dei compiti imposti loro

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dalla natura femminile e nel far parlare il meno possibile di sé, sia a lode della loro *arete* — i loro pregi spirituali e fisici —, che a loro biasimo. Tuttavia lo scatenamento dell'individuo non s'era sempre arrestato alle porte degli appartamenti femminili. La seconda moglie di Pericle, Aspasia, originaria della libera Ionia, era una personalità forte per spirito e volontà, e la commedia l'affiancava volentieri, come Era, all'olimpio Pericle. Tuttavia possiamo comprendere l'impressione che Euripide suscitò traendo la donna dall'oscurità della casa per porla sotto le luci della ribalta, creando non solo l'ideale figura di Alcesti, che dà prova di suprema *arete* e merita gloria come e più dell'uomo, ma rendendo ben presto protagonista dello sviluppo drammatico la donna, con la sua più intima vita psicologica, con la sua passione erotica. Già i suoi contemporanei hanno naturalmente supposto che esperienze personali abbiano sospinto il poeta su questa via. Ma il pettegolezzo della commedia sulla sua situazione domestica vale soltanto a dimostrarci che non si era in grado di produrre fatti più concreti. Per tacere poi di quella stoltezza dei nostri tempi, che prendendo sul serio l'invenzione comica di Aristofane, vorrebbe fare, del creatore di alcune così nobili figure muliebri, un antico Strindberg, che ravvisa nella donna la radice di ogni male.

Questo solo è vero, che in un determinato periodo Euripide ha rappresentato di preferenza le figure femminili della leggenda, nelle quali la passione erotica erompe con tal forza, da eliminare ogni ostacolo morale e infrangere ogni barriera imposta dalla convenzione. Euripide è in effetti il poeta che ha scoperto per il teatro l'erotismo femminile; ad onta di ogni ostilità egli ha dato a questo motivo sempre nuove variazioni, sfidando addirittura la critica con il suo modo di trattarlo. Nei suoi drammi, i due sessi si sono scambiate le parti: Fedra si offre al figliastro, Stenebea all'ospite, Canace addirittura al fratello, e nei *Cretesi* diviene argomento di una tragedia perfino l'amore contro natura di Pasifae per un toro. Già i contemporanei ravvisavano in ciò una tendenza verso la ricerca dell'effetto, verso l'immoralità e la perversione. Ed è grave fraintendimento. Pensiamo intanto che nell'Atene di allora non esisteva una vita di società, per cui persone appartenenti ai due sessi avessero modo di incontrarsi, così da far nascere gli amori più o meno innocui che costituiscono il tema dei romanzi e dei drammi moderni. Ma il vero motivo è più profondo. Mentre in Atene l'uomo conduceva una vita pubblica e grazie ad una educazione sistematica e al controllo degli altri veniva avviato su di una strada sicura, e certo anche per sua natura era incline a seguire il proprio intelletto, nella donna il poeta avvertiva l'istintività primitiva della natura umana, trattenuta sì, in genere, essendo ella chiusa entro le quattro pareti domestiche, in confini ristretti, ma capace di varcarli, ove se ne desse l'occasione, con violenza tanto maggiore.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Possiamo anche dire: mentre di solito i Greci erano propensi, nella vita psicologica, a volgere lo sguardo all'intelletto, destinato a determinare la condotta di vita e quindi ad avere funzione direttiva (tendenza che tocca il suo apice nella proposizione socratica « la virtù è conoscenza »), Euripide ha per primo afferrato l'importanza dell'istinto e dell'irrazionale nell'animo umano; e poiché questo elemento gli era apparso nella sua forma più spiegata nel sesso femminile (nei suoi personaggi maschili esso non compare neppure), ed egli aveva avvertito la possibilità che ne derivava di conflitti psicologici, la donna si era spostata per lui al centro della vicenda drammatica.

Siamo ancora in grado di rilevare che il poeta ha subìto in ciò un certo sviluppo, e solo gradualmente è stato avvinto dal fenomeno specifico della passione erotica. Egli ha iniziato la sua carriera con una tragedia di donne, in cui però l'erotismo non aveva ancora parte alcuna (v. p. 273). Nell'*Alcesti* questo veniva anzi volutamente evitato, così come non vi si faceva parola di conflitti interiori che l'eroina avesse superato per giungere alla sua decisione. Nell'*Alcmeone* la brama del monile d'oro spingeva Erifile a procurare la rovina dello sposo. Nelle *Cretesi,* ove il punto di partenza era dato dagli amori illeciti di Aerope, pure il contenuto vero e proprio della tragedia era costituito dalla condanna di lei da parte del padre e dalla sua salvezza, per il rifiuto dell'incaricato di eseguire l'ordine ricevuto. Analoga doveva poi essere la struttura dei *Cretesi,* simile al dramma precedente e rappresentato poco dopo. Anche qui la colpa e la passione perversa di Pasifae appartenevano già al passato, e il dramma aveva inizio solo dopo la nascita del minotauro, da cui Minosse veniva a conoscenza dei fatti. Una pergamena che ci è rimasta ci descrive l'incontro dei due sposi. Mentre Minosse, furente, rinfaccia alla moglie la sua voglia impudente, Pasifae si difende con un discorso costruito secondo le regole della retorica del tempo, in cui tenta di dimostrare di non essere responsabile del suo operato, perché non ha agito di proprio impulso, ma è soggiaciuta alla costrizione di un volere divino. E con questo passa addirittura al contrattacco: il colpevole è Minosse, che rompendo il voto di sacrificare il bel toro, ha suscitato l'ira di Poseidone, il quale così, per punizione, ha ispirato a Pasifae il suo amore perverso. Ciò dicendo ella irrita ancor più Minosse, che senza controbattere verbo la fa imprigionare.

Ignoriamo il seguito della vicenda. Una deduzione però è certamente possibile: anche qui Euripide non mirava ad una analisi psicologica della passione, ma a qualcosa d'altro. Accentrando la sua difesa nella prova di non aver agito di « proprio impulso », Pasifae impiega una parola (*οὐχ ἑκούσιον*) che anche in tribunale era a quel tempo un termine fisso usato a discarico dell'imputato. Il problema, dunque, che qui impegna il poeta è se l'uomo sia o no responsabile del suo operare e della sua passione.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Certo si veniva a porre, in tal modo, un problema che costringeva da sé il poeta ad immergersi nelle profondità psicologiche.

Pasifae parla da parte in causa, come imputata desiderosa di scolparsi. Purtroppo ignoriamo fino a che punto, nel seguito, Euripide si sia addentrato in questo tema. Nella scena che ci è conservata l'argomentazione di Pasifae si fonda sulle premesse del mito, per il quale con l'appello alla costrizione divina la responsabilità umana rimaneva esclusa. Al di là di simili idee s'erano spinti già i poeti tragici anteriori, quando, pur ammettendo l'intervento del demone, sottolineavano anche la personale responsabilità dell'uomo. È comprensibile però come, con l'accentuarsi del carattere profano del pensiero, non ci si appagasse più di questa soluzione di compromesso, e si esigesse di sapere con chiarezza se nel caso singolo l'uomo, agendo, si trovasse davvero sotto la costrizione divina, oppure se le sue opere dovessero essere ascritte interamente a lui. Rispondere non era difficile, tanto più che nella vita pratica lo si era già fatto da tempo. In tribunale all'imputato avrebbe giovato ben poco scaricare la responsabilità di un assassinio su di un demone. E non è fortuito che la difesa di Pasifae abbia conservato la forma di un'arringa giudiziaria. Ma Euripide non era un giudice che dovesse esprimere un giudizio su di un « caso ». Anche a lui interessava la responsabilità dell'uomo, ma ancor più il problema di come si potesse giungere a compiere simili fatti. Da tempo aveva superato la mentalità mitica; spinto quindi anche lui a ricercare le cause nell'uomo stesso, s'imbatté negli istinti e nelle passioni violente, radicati nell'anima umana, e affioranti con forza così irresistibile, da soppiantare l'intelletto nella sua funzione di comando. Fu per lui una grande scoperta, tale da dare un indirizzo a tutto il suo pensiero e alla sua opera poetica; e da quanto già abbiamo detto capiremo come l'animo femminile lo attirasse con magica violenza. Lodando nel poeta soprattutto la rappresentazione della pazzia e della passione amorosa, uno dei più acuti critici estetici dell'antichità pensa alle figure muliebri di Euripide; e Aristofane contrappone ai drammi di Eschilo, sorretti da spirito virile, le Fedre e le Stenebee del terzo tragico.

Niente è più indicativo degli interessi che dominavano allora il poeta, del fatto che nel giro di pochi anni per due volte egli portò sulla scena l'amore di Fedra per il figliastro, e che la seconda versione si distingueva dalla prima principalmente per una diversa concezione della psicologia di Fedra.

Prima di addentrarci in questi due drammi, dobbiamo però prendere in esame la tragedia che s'inserisce, cronologicamente, fra l'uno e l'altro, e ci mostra come la sua nuova virtù di calarsi nell'animo femminile ispirasse ad Euripide la sua creazione più forte.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Medea

La maga, originaria di un paese barbaro, che per amore di Giasone ammalia innocenti fanciulle inducendole a commettere un crimine inaudito sul loro stesso padre, era già stata personaggio della prima tragedia di Euripide. Al primo *Ippolito* egli fece poi precedere l'*Egeo,* in cui la stessa Medea, con la medesima sconsideratezza, abusava della fiducia del re attico, presso il quale, abbandonata da Giasone, aveva trovato rifugio, e lo voleva indurre all'uccisione del figlio Teseo, ch'egli non aveva riconosciuto. Senza alcun ostacolo interiore dunque, in entrambi i casi, nell'interesse proprio o dell'amato ella distruggeva la vita altrui. Ma la piena tragicità della sua sorte maturava solo quando il demone del suo animo si rivolgeva contro lei stessa, distruggendone la vita. Questo è il contenuto della tragedia rappresentata nel 431, intitolata, appunto dal nome della protagonista, *Medea.*

Il dramma è ambientato a Corinto e si ricollega ad una celebrazione organizzata annualmente a scopo espiatorio, in memoria dei figli di Giasone e di Medea, dagli abitanti della città, che li avevano uccisi per impedire la sovranità di una stirpe « per metà barbarica ». Euripide fa esplicito richiamo, alla fine (v. 1381), a questo culto e a questa leggenda, ma la rifonde completamente di propria fantasia. Nella sua opera, non i Corinti, ma Medea stessa uccide i suoi figli. In quest'atto orrendo il poeta accentra l'intera tragedia, avvalendosi di tutta la sua arte per renderlo comprensibile in base alla psicologia della madre.

A sostegno di tale invenzione, egli presuppone che dopo l'uccisione di Pelia Medea si sia rifugiata con Giasone a Corinto, e subito nel prologo ci mostra come sia qui maturato il conflitto tragico che la deve condurre a quell'atto.

La vecchia nutrice di Medea si sente spinta ad uscir dalla casa per gridare alla terra e al cielo il dolore che ha colpito la sua padrona. Giasone, che pure le deve tutto, l'ha ripudiata con l'intenzione di sposare, qui a Corinto, la figlia del re Creonte. Per Medea è stato un colpo terribile. Ella non mangia più. Giace assorta in muti pensieri; solo di tanto in tanto ella rimpiange, gemendo, il padre e la patria, che per amore di Giasone ha tradito.

> I bambini li odia, non gode della loro vista.
> Mi tormenta il pensiero ch'ella non mediti propositi cattivi.
> Violenta è la sua mente, e patire un torto, è cosa che ella
> non sopporta. Io conosco questa donna, e la temo [1].

[1] 36 *στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὁρῶσ' εὐφραίνεται.*
δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλεύσῃ νέον·
βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς
πάσχουσ'· ἐγῷδα τήνδε δειμαίνω τέ νιν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Questo prologo ci trasferisce in un mondo artistico del tutto nuovo. Per esporre la situazione esterna, il poeta spende solo poche parole. In compenso richiama la nostra attenzione interamente sui fatti interiori, sull'animo di Medea, su questa donna sconcertante che, avendo patito un grave torto, deve vendicarsi atrocemente e lo farà. Nell'*Agamennone* Eschilo suscitava sin dal prologo orrore tragico per un fato che dall'esterno doveva abbattersi sull'eroe. Qui il cupo nembo tempestoso sale dall'intimo del protagonista, e fin dalle prime parole intuiamo rabbrividendo chi sarà colpito dalla folgore devastatrice.

Con i due figli di Medea giunge il loro precettore, recante un'altra notizia infausta. Il re Creonte vuol cacciare dal paese Medea con i suoi bambini. Siccome il re in persona porterà più tardi l'ordine, la scena non è indispensabile per lo svolgersi esteriore dei fatti. Ma gli spettatori sono profondamente turbati vedendosi dinanzi i bambini innocenti e sentendo la nutrice raccomandare timorosa al pedagogo di non portare ora i bambini sotto gli occhi alla madre (« Già vidi che ha gettato su di loro uno sguardo selvaggio, come se si sentisse spinta a compiere qualcosa. E questo è certo, la sua ira non si placa prima d'aver terribilmente abbattuto qualcuno. Possa il fulmine colpire solo i nemici, e non i suoi cari! »), e sentendola poi avvertire anche i bambini di guardarsi dai modi violenti della madre.

Come nell'*Alcesti,* la serva ci prepara all'ingresso della padrona. Prima ancora di vederla, sentiamo provenire dall'interno della casa parole di disperazione. Furore, ansia di vendetta, che si uniscono, in un agitato canto alterno, ai lamenti della nutrice e alle premurose domande delle donne sopravvenienti del coro. E in modo sinistro, nelle prime parole di Medea, ancora si ripete:

> La maledizione vi colga, bambini, la madre vi odia!
> Maledizione anche al padre! Dannata sia tutta la casa! [1].

Solo ora Medea appare. Del tutto diversa da come l'aspettavamo, calma e padrona di sé. Con calcolo accorto si assicura l'approvazione, almeno muta, delle donne corinzie, pienamente solidali con la compagna di sesso. « È giusto che tu la faccia scontare al tuo sposo ».

Poi abbiamo una prova del suo potere e della sua superiorità sugli uomini. Creonte porta personalmente l'ordine di espulsione. Non fa misteri d'essere in apprensione, lui, il potente signore, di fronte a quella donna sola. Tuttavia Medea riesce a ottenere da lui la dilazione d'un giorno.

Al coro sembra poco. Ma Medea risponde in tono del tutto mutato.

---

[1] 112 *ὦ κατάρατοι*
παῖδες ὀλοισθε στυγερᾶς ματρός
σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

« Credi che senza motivo mi sarei abbassata così? In questo giorno, che nella sua stupidità egli mi ha concesso, rendo cadaveri tre dei miei nemici, lui stesso, sua figlia e il mio sposo ». La via da seguire, è vero, non le è ancora chiara, e la preoccupa anche la domanda del coro sul suo futuro rifugio. Ma che si vendicherà è cosa certa. Il suo discorso si fa sempre più appassionato. Dimentica del coro, invoca Ecate, la dea della magia, la sua protettrice. Ma questa potrà soltanto essere d'aiuto: agire spetta ad un'altra, cui ora ella si rivolge al culmine dell'enfasi: « Orsù, Medea, non risparmiare nessuna arte! Ora devi mostrare di che è capace il tuo cuore. Non diventare lo scherno dei tuoi nemici, di Giasone e della sua casa! Arti, ne hai. A che, dunque, saresti donna? Per il bene noi donne non siamo abili; ma là ove si tratti del male, allora siamo maestre ».

Con le ultime parole si rivolge di nuovo al coro, che ancora assicura la sua piena comprensione per la donna offesa nei suoi più sacri diritti.

Siamo così preparati all'incontro dei due sposi, che il poeta ha opportunamente serbato per questo momento. Giasone sa esattamente il male che fa a Medea e di quanto le è debitore, ma padroneggia l'arte moderna dell'eloquenza, che sa portare alla vittoria la causa peggiore; le dimostra così chiaro e tondo di dovere riconoscenza, se mai, a Cipride e ad Eros, dei cui strali ella è stata vittima; mentre lei deve ringraziar lui d'averla introdotta, barbara qual era, nel mondo della civiltà ellenica; anche col suo nuovo matrimonio, del resto, egli mira in realtà al bene di lei e dei bambini. E cercando ora di liquidarla con del denaro e delle lettere di raccomandazione, gli par d'essere un perfetto gentiluomo. Medea non ha bisogno di ribatterlo punto per punto. Proprio l'ipocrita giustificazione d'un egoista così crasso le assicura la nostra piena simpatia. Ella ha diritto d'odiare quest'uomo e di vendicarsi di lui.

Anche noi, con il coro, malediciamo l'uomo che ha così mancato alla sua fede, e compiangiamo la donna cui l'amore appassionato è stato fatale; e anche noi ci chiediamo: « Che ne sarà di questa donna, completamente sola e abbandonata, senza patria e senza amici, cacciata nella miseria? ».

Ecco che un caso esterno giunge in aiuto a Medea. Il re Egeo d'Atene, viaggiando, tocca Corinto, e ai lamenti di lei s'offre di darle rifugio, s'obbliga perfino, con un sacro giuramento, a proteggerla contro ogni nemico. Da Aristotele in su, questa scena è stata oggetto di molte critiche; e in effetti sulla concezione d'essa possono aver influito anche reminiscenze dell'*Egeo* e motivi di patriottismo attico, estranei al tema. Si eccede però, quando si nega il valore della scena entro l'azione complessiva, affermandone addirittura l'inconciliabilità con le linee direttive del dramma. « A che serve a Medea — ci si chiede — un luogo di rifugio, se fin dalle prime parole ella s'è augurata

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

la morte? ». Ma in una donna così carica di vita, possiamo forse ravvisare, in simile desiderio, qualcosa di più di un momentaneo sfogo disperato? Anche se per lei la vita ha perso il suo valore, ella vuole e deve vivere ancora; perché ha uno scopo preciso di vita: la vendetta e il trionfo sui suoi nemici, che sarà completo solo quand'ella, non solo avrà distrutto Giasone, ma potrà assaporare il suo trionfo da una posizione sicura. Ed ora Egeo glielo rende possibile.

Perciò, appena questi ha lasciato la scena, ella grida esultante: « Ora vedo per me il porto sicuro, posso andare ad attuare la mia vendetta ». Il suo piano è ora subito formulato. « Manderò dalla giovane sposa di Giasone i miei bambini, con una veste e dei monili avvelenati, ed ella ne morrà miseramente. Indurrò lo stesso Giasone a chiedere che i bambini vengano ricevuti ».

S'interrompe e geme profondamente. « E poi, — ahimé, che farò! Ucciderò i miei figli stessi, distruggerò tutta la casa di Giasone. Atti empi sono costretta a compiere; perché diventare lo scherno dei nemici è cosa che non sopporto ». Inorridito il coro trasale.

> « Oserai dunque uccidere, donna, il tuo sangue? ».
> « Il colpo coglierà così il mio sposo fino nel fondo del cuore ».
> « Ma tu sarai la donna più sventurata ».
> « Sia. È sprecato ciò che ancora vuoi dire » [1].

Anche noi siamo sorpresi e inorriditi, come il coro. È vero che il coro ci aveva suggerito il terribile presentimento che la passione di Medea potesse rivolgersi anche contro i suoi stessi cari. Eppure ci appare ancora inconcepibile che simile presentimento debba farsi realtà. Ancora non afferriamo, dal punto di vista di Medea, la necessità dell'infanticidio; ancora vorremmo credere con il coro: « Questo non lo puoi fare, non puoi immergere la tua mano nel sangue dei tuoi bambini ».

Ma presto ci ricrediamo. Dell'arte simulatrice della sua donna, Giasone è vittima ancor più facile di Creonte e si fa docile strumento per l'attuazione dei suoi piani. Osserviamo rabbrividendo come Medea non si periti di far venire i bambini. Ella sa, e noi lo vediamo chiaramente, che anche in quel freddo egoista batte un cuore di padre, sa che la morte dei bambini lo ferirà davvero nel più intimo. Certo non ferirà solo lui. Anche in Medea erompe ora il sentimento materno, e dai suoi occhi sgorgano le lagrime, quand'ella si vede i piccoli dinanzi. Pure li avvia al fatale cammino, e « Ora non nutro più speranze per la vita dei bambini », canta il coro in una malinconica melodia.

---

[1] 816 CH. *ἀλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα τολμήσεις, γύναι;*
M. *οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις·*
CH. *σὺ δ' ἂν γένοιό γ' ἀθλιωτάτη γυνή.*
M. *ἴτω· περισσοὶ πάντες οὐν μέσῳ λόγοι.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

La decisione estrema, tuttavia, non è stata ancor presa. È sempre racchiusa nel petto di Medea. Ma quando torna lo schiavo coi bambini, recante la lieta notizia che a questi è concesso di rimanere a Corinto, la risposta di Medea è un gemito. E ha inizio ora, nel suo animo, l'ultimo conflitto. Ella attira a sé i bambini, rivolge loro parole estreme di commiato. Del suo progetto non può certo far trapelare nulla, e involontariamente s'abbandona anche lei all'illusione che si tratti di un distacco temporaneo, come se i bambini dovessero continuare a vivere a Corinto, lontani dalla madre esiliata. Ma proprio questo le richiama alla mente i suoi pensieri.

A che, figli, rivolgete così gli occhi su di me?
A che mi sorridete, mi sorridete per l'ultima volta?
Ahimé, che debbo io fare? Il cuore mi vien meno,
o donne, guardando nella chiara pupilla infantile.
Non ne sono capace. Basta, basta con i miei progetti
di prima! No, i miei bambini me li porto all'estero con me.
Che senso ha ch'io dia dolore al padre
con la morte dei figli, e a me ne procuri il doppio?
Non lo faccio. Basta, basta con i miei progetti di prima [1].

Ha parlato la madre. Ma un'altra forza, ora, vuol parlare in lei:

Eppure, che cosa è giusto ch'io faccia? Non sarò forse ludibrio
dei miei nemici, se li lascio impuniti?
Devo osare [2]. Ah, come son vile
per aver lasciato accesso, nel mio cuore, a sentimenti molli!
In casa, bambini! Chi poi mi riterrà empia
e non vorrà più sedere a mensa insieme con me,
lo faccia pure. Non farò tremare la mia mano.

Ancora una volta, disperata, la madre in lei si difende, si inalbera contro il demone insorgente nel suo animo con violenza sinistra:

No, no, mio cuore, ti supplico, non farlo!
Cuore sventurato, lascia stare i bambini! Risparmiali,
anche se la loro vista non ti rallegrerà più! [3].

---

1 1046 *τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς*
λυποῦσαν αὐτὴν δὶς τόσα κτᾶσθαι κακά;
οὐ δῆτ' ἐγωγε. χαιρέτω βουλεύματα.

2 1049 *καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν*
ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;
τολμητέον τάδε.

3 1056 *ἃ ἃ*
μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε·
ἔασον αὐτούς, ὦ τάλαν· φεῖσαι τέκνων,
κεἰ μὴ μεθ' ἡμῶν ζῶντες εὐφρανοῦσί σε.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

È l'ultimo appello che l'amor materno rivolge all'avversario. Ma questi rimane sordo alle sue suppliche:

> No, per gli spiriti laggiù, nel fondo dell'Averno,
> mai accadrà che lasci i miei figli in balia
> dei miei nemici, a scherno e delitto.

Ed ora il demone, che ha un unico scopo, la vendetta, e rifiuta ogni altro sentimento, ricorre ad un'arma destinata a por fine alla lotta ineguale:

> E del resto, ormai è cosa fatta. Non cambio nulla.
> Già il diadema cinge il capo, e nella veste
> sta morendo la giovane regina, lo so bene.

L'amor materno violentemente represso può appagarsi soltanto d'un caldo commiato:

> Andate, andate, bambini! Ah; non sopporto più
> di guardarvi, il dolore si fa troppo forte,

sono le ultime parole che rivolge loro.

Il vertice della tragedia è raggiunto, la decisione interiore è presa e come sempre l'azione esterna volge rapidamente al termine. Ad un conflitto psicologico di simile inaudita passione il poeta fa volutamente seguire, invece di un canto, parole di pacata riflessione pronunciate dal coro. Frattanto Medea s'è calmata, ci sta ancora dinanzi nel suo sicuro atteggiamento di prima. Con atroce compiacimento si fa narrare da un messo l'esito della vendetta sulla rivale. Alla descrizione dell'orribile fatto, Euripide aggiunge brillantemente un ritratto realistico della bambolesca principessina che Giasone ha preferitc ad una Medea. Vedendo i figli che Giasone ha avuto da Medea, la fanciulla volge il viso altrove, e poi non sta in sé dal desiderio di ornarsi del monile; si mette davanti allo specchio, sorride alla propria immagine, saltella sulla punta dei piedi, finché d'un tratto — terribile contrasto — comincia ad agire il veleno e dal diadema si sprigionano le fiamme in mezzo alle quali ella e il vecchio padre accorso periscono miseramente.

Medea assapora con voluttà il racconto — finché anche per lei sopraggiunge il mutamento. Ora è davvero tutto deciso. Deve attuare subito il suo progetto, prima che vendetta d'altri raggiunga i suoi bambini. Ancora una volta ella sprona il suo cuore:

> Solo per questo breve giorno dimentica che sono figli tuoi;
> poi piangili in eterno! Anche se li ucciderai,
> essi ti sono cari... ed io sono una donna infelice! [1].

---

[1] 1247 *ἀλλὰ τήνδε γε*
λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν,
κἄπειτα θρήνει· καὶ γὰρ εἰ κτενεῖς σφ', ὅμως
φίλοι γ' ἔφυσαν, — δυστυχὴς δ' ἐγὼ γυνή.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Il coro invoca ancora Elio stesso, perché storni il misfatto della nipote. Ma non c'è dio ormai che possa giovare. L'urlo disperato dei bambini, proveniente dalla casa, annuncia che il cuore materno s'è fatto di pietra.

La sensibilità artistica del poeta ci risparmia un resoconto del fatto atroce. La tragedia si prolunga ancora in un breve epilogo, in cui assistiamo al pieno trionfo di Medea. I due sposi s'incontrano ancora una volta. Accorso per salvare i suoi bambini dalla vendetta dei Corinti, Giasone apprende dal coro la spaventosa realtà. E al momento in cui vorrebbe precipitarsi in casa per punire Medea, la porta si spalanca ed ella stessa appare su di un carro alato, inviato da Elio, con i corpi dei piccoli, intoccabile, inaccessibile ad ogni vendetta di nemico. Giasone non ha altra arma all'infuori delle parole. Egli la può ben ingiuriare come barbara, come mostro, come infanticida: Medea, ora interamente d'acciaio, risponde fredda: « Tu sei colpevole di tutto, tu sei il furfante spergiuro che mi ha costretto alla difesa estrema. Tu mi hai spinto a uccidere i bambini, e lo so bene, ciò facendo, t'ho colpito al cuore ».

> « E anche tu ne hai dolore, hai parte della pena ».
> « Certo, ma il dolore tace, se tu non puoi ridere » [1].

Spinge la sua superiorità fino allo scherno infernale. Gli nega la sepoltura dei figli, gli profetizza una vecchiaia solitaria, in cui sentirà appieno la sua perdita, una fine misera. Poi sparisce sul carro magico e Giasone rimane nella sua rabbia impotente, lamentandosi vanamente che non gli sia stato concesso di imprimere un ultimo bacio sulle labbra dei piccoli.

Con la *Medea* siamo trasferiti in un mondo artistico del tutto nuovo. Lo scopo di Eschilo e di Sofocle era di interpretare la tradizione. All'azione drammatica erano già poste delle pietre miliari, fra le quali correva una lunga via, lo spazio lasciato alla fantasia del poeta. Egli poteva dipingere l'accoglienza fatta, ad Argo, alle Danaidi, così come il ritorno in patria del vinto re dei Persiani. Talvolta un fatto storico poteva assumere tutt'altro aspetto. Ma perfino il vaticinio del pericolo derivante per Zeus dalla sua unione con Tetide, di cui Eschilo aveva fatto un segreto di Prometeo, era pur sempre, per lui, un vaticinio. E anche quando egli riprendeva l'antica storia del processo cui l'Areopago aveva sottoposto Oreste, per trasformarlo nella potente scena in cui gli dei stessi entrano a contesa per i loro diritti, non si trattava per lui di inventare di suo, ma di indagare e rappresentare il senso più profondo del racconto sacro. La fantasia poetica poteva anche fare aggiun-

---

1 1361 Ias. *καὐτή γε λυπῇ καὶ κακῶν κοινωνὸς εἶ.*
M. *σάφ' ἴσθι· λύει δ' ἄλγος, ἢν σὺ μὴ 'γγελᾷς.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

te proprie. Ma se Sofocle inventò di suo la *hybris* di Aiace o, nell'*Antigone*, il pentimento e l'espiazione di Creonte, anch'egli se ne sentì autorizzato dalla convinzione di restituire, soltanto per questa via, alla tradizione il suo significato pieno. La *Medea* è per noi la prima tragedia in cui un poeta tragico non integri la tradizione, ma la foggi liberamente, di propria ispirazione. Anche se infatti Euripide stesso parla, alla fine, della solennità che sarà celebrata a Corinto ad espiazione dell'infanticidio (v. sopra p. 292), già gli antichi storici letterari hanno accertato ch'egli per primo ha fatto di Medea l'assassina dei propri figli.

Proprio questa libera invenzione è però il motivo centrale della tragedia e ne domina l'intero svolgimento. E vi è connessa, come motivo interno, anche un'altra innovazione. Nella tragedia precedente l'azione era l'elemento principale, in base al quale venivano precisate le caratteristiche dei personaggi. Qui invece l'intera azione trae il suo sviluppo dall'animo di Medea, per il quale l'interesse del poeta è prevalente.

Anche a questo personaggio potente, che per millenni s'è offerto a poeti e a pittori, e ad ogni lettore spregiudicato, come statua bronzea fusa d'un sol getto, non sono stati risparmiati, è vero, i fraintendimenti di certa critica filologica, che per inseguire i particolari finisce con lo smarrire la veduta d'insieme. « Nell'animo di Medea — ci dicono — si trovano accanto, dissociati, desiderio di vendetta e amor materno. Anche qui si è partiti dall'idea dell'azione, l'infanticidio, e questa ha condotto ad una connessione, esterna, di entrambi gli elementi; ma alla fusione in una unità psicologica il poeta non è pervenuto, o non ha neppure mirato ». L'infanticidio di Medea, però, è pure una libera invenzione del poeta, ed è indissociabile dal suo personaggio. Abbiamo presente come sin dal suo primo dramma Euripide sia stato conquistato dalla figura di Medea. Nelle *Peliadi* aveva mostrato come ella fosse pronta a distruggere senza esitazioni, per l'uomo che amava, la vita e la felicità altrui. Non è allora comprensibile come possa essere balenato al poeta il pensiero degli estremi cui simile donna sarebbe giunta, se vilmente tradita da quell'uomo? E dobbiamo invece piuttosto credere ch'egli si sia interessato al problema dell'infanticidio in astratto, e lo abbia illustrato col personaggio di Medea? È poi davvero necessario ricordare che la vita, come l'arte, ci mostra non di rado forti personalità, che congiungono nel loro animo elementi contraddittori? Per Euripide, comunque, una volta ch'egli ebbe concepito la Medea infanticida, questo dissidio interiore era dato. Per lui Medea non è, come per Grillparzer, un mostro che incute orrore ai suoi stessi bambini. Le donne corinzie stanno incondizionatamente dalla parte della loro compagna di sesso, ed anche noi non le neghiamo un sol minuto la nostra simpatia, non solo perché comprendiamo il suo odio per Giasone, ma perché

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

sentiamo come a lei stessa risulti difficile compiere il suo delitto. Un demonio che uccidesse i suoi figli a sangue freddo non sarebbe una creatura viva, e soprattutto non sarebbe una figura tragica. E Medea lo è invece solo in virtù del dissidio che la agita. « Medea — ci sentiamo dire — non è un individuo, ma la personificazione del femminile desiderio di vendetta ». In questa tragedia Euripide si richiama, in effetti, più volte alla natura della donna in generale. Ma innumeri donne, in Grecia, sono state ripudiate dal loro marito, desideroso di contrarre nuove nozze, e solo Medea è divenuta per questo infanticida. Perché? Perché ella è Medea, l'individuo Medea, caratterizzato da una vita istintiva insofferente d'ogni convenzione, da una smisurata coscienza di sé, da una fierezza che non sopporta offesa e non può non scatenare una brama di vendetta incontenibile. E deve essere psicologicamente inconcepibile che nella sua natura rientri anche l'istinto materno, e ch'ella sia capace di amare con la stessa passione con cui odia? Anche Giasone, col suo freddo egoismo, ha un cuore di padre, senza che l'unità della sua persona ne venga compromessa.

La sorte di Medea è comune a molte altre donne, ma ella soltanto si fa assassina dei suoi bambini. Essenziale non è quindi il destino che la colpisce dall'esterno, ma il modo con cui ella vi reagisce e, data la sua natura, non può non reagire. Anche questo è nuovo nella tragedia. Fino allora l'uomo era in lotta con le forze esterne che intervenivano nella sua vita. Ora diviene fattore determinante l'atteggiamento soggettivo del personaggio. Il conflitto tragico si svolge nell'intimo dell'uomo.

Il che porta anche ad un'altra conseguenza. In Eschilo e in Sofocle avvertiamo sempre l'insondabilità dell'esistenza, la commistione del divino con l'umano. Medea è la nipote di Elio, che l'aiuta a salvarsi fornendole il suo carro magico. Ella giura per Ecate, che « venera più di ogni altra e s'è scelta per soccorritrice »; ma quando si tratta d'agire, sprona soltanto se stessa: « Orsù dunque, Medea, non risparmiare nessuna delle tue arti! » (395 ss.), e della dea non si fa più parola. Quando Egeo le ha assicurato un rifugio, ella si rivolge a Zeus, a *Dike,* a Elio, non per invocarne l'aiuto, ma con un'esclamazione di gioia: « Ora riporterò la più bella vittoria sui miei nemici e farò giustizia » (764). Agitata dal suo conflitto interiore, invoca supplichevole il suo *thymós,* e questo acquista quasi concretezza, tanto che ci vien fatto di parlare del « demone » che è in lei. Lo possiamo fare però solo nel senso di Eraclito, che ha detto: « Il demone dell'uomo è il suo *ethos,* la sua natura interiore ». In Euripide, subito nel prologo (103), la nutrice parla del « selvaggio *ethos* e della terribile natura di questo spirito ubbidiente solo al proprio Io ». Il termine « demone » ricorre nel dramma solo nel modo tradizionale, quando si parla degli eventi esterni, e viene anche usato, in tono

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

molto sbiadito, per il destino stesso. Ma ad una influenza del demone sull'animo di Medea non si fa il minimo accenno. Le concezioni mitiche di una influenza divina sulle decisioni dell'uomo sono completamente escluse. Come in Tucidide, gli eventi si svolgono nell'animo umano, per via puramente umana.

Però lo sguardo del poeta s'indirizza proprio su quegli eventi psichici per i quali la generazione più anziana aveva più che altrove avvertito un intervento « demonico ». Anche per Euripide Medea rimane naturalmente la maga, che dispone di una intelligenza eccezionale. Ma ben più lo interessano — nel pieno di un'epoca a indirizzo intellettualistico — gli impulsi irrazionali in cui l'orribile atto di Medea trova spiegazione. Sin dal prologo ci viene offerta l'immagine completa di questa donna passionale che, offesa nei suoi diritti più sacri, deve vendicarsi ad ogni prezzo; e già il poeta ci fa intuire rabbrividendo che cosa potrebbe essere quel prezzo, quali sinistri impulsi si agitano nelle profondità più recondite di quell'anima. Sia pure, dapprima, solo nel subcosciente. E quando, dopo oscura meditazione, ella giunge alla chiarezza dell'intelletto, allora le sta dinanzi, nettamente delineato, un solo fine, la vendetta sui suoi nemici, e per conseguirlo ella impiega tutte le forze della mente e il suo intero volere. Uccidere Giasone insieme con la sua giovane sposa e il padre di lei, è il suo primo pensiero. Ma quando poi Giasone è apparso ancora una volta ai suoi occhi in tutto il suo ipocrita egoismo, i suoi pensieri si concentrano solo su di lui, ed ella si chiede ancora: « Come posso colpire più a fondo nel cuore chi mi ha tradito? ». Ed ora divampa improvvisa, in una fiamma devastatrice, la brace che covava nel profondo: uccidendogli la fidanzata ch'egli sposa per motivi esteriori, non gli inferisce il colpo mortale. Non a lei, ma ai suoi bambini egli è veramente affezionato. Un orrore l'afferra a quell'idea. Le balena alla mente che cosa, per i suoi bambini, per lei stessa, può significare quel pensiero. Ma una volta concepito, esso la trascina con forza magica ad agire. È indice di arte consapevole l'aver fatto manifestare a Medea con brutale subitaneità il suo volere, farle respingere ogni obiezione. Ma è anche segno di una profonda conoscenza psicologica che questa decisione, che la indurrebbe ad un'azione rapida, non sia però l'ultima parola, che il cuore della madre non ceda senza lotta, che la risoluzione estrema sia frutto solo d'un duro conflitto, nel grande monologo che è una delle scene più geniali del teatro antico, o meglio di tutti i tempi.

Ci appare qui ben manifesto come un nuovo spirito crei una nuova forma, come contenuto e forma giungano a fondersi in unità inscindibile. La vivacità del temperamento greco induceva alla manifestazione aperta dei pensieri e dei sentimenti. In Eschilo ne derivano le ingenue confidenze del personaggio del prologo, ma anche il monologo, mosso da molteplici affetti,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di Prometeo solitario. In Sofocle queste confidenze si fanno più individuali, consentono di esprimere tutto ciò che agita l'animo. Egli le costruisce con tecnica sicura, fa per esempio salire il monologo di Aiace prima della morte da pacata risolutezza ad appassionato desiderio di vendetta, per smorzarlo poi in malinconico commiato.

Già in Eschilo un affetto violento può portare una persona a dimenticare la presenza di altri. Di Medea, ancor prima che entri in scena, udiamo i sinistri sfoghi di disperazione e di collera. Ma anche quando poi ella parla in presenza del coro, e gli comunica il suo piano di vendetta, finisce con lo spronare se stessa alla decisione, e quando, dopo il resoconto della vendetta riuscita, dice al coro in un discorso pacato, che ora si tratta di agire rapidamente, dimentica alla fine tutti gli altri per incitare all'azione il suo stesso cuore e la sua « mano sventurata ».

Anche simile appello a se stessi ricorre, dall'Odissea in poi, abbastanza frequentemente. Euripide sa trarne la massima efficacia drammatica. Ma qualcosa di pienamente originale è dato dal grande monologo da cui scaturisce la decisione della morte dei bambini. E definiamolo pure monologo, anche se al principio e alla fine la madre attira a sé i bambini, anche se, al colmo del suo conflitto interiore, rivolge la parola alle donne del coro. Poiché spiritualmente ella è sola. Sola con se stessa e con lo sciagurato dissidio del suo animo. Non si tratta, infatti, per lei, di un semplice crescere, o anche ondeggiare alterno, di sentimenti scaturiti da un atteggiamento psichico unitario. Qui assistiamo alla lotta di forze antitetiche, impegnate fino all'ultimo. Qui cozzano fra loro in assalti reiterati l'amor materno, spinto fino all'oblio e al rinnegamento di sé, e una smania di vendetta autodistruttrice. Non suona come una disperata preghiera ad un nemico spietato l'invocazione che Medea madre rivolge al suo anti-io, al demone della passione che sale in lei?: « Ti supplico, non farlo, lascia stare i bambini, risparmiali! ».

Quando Pelasgo deve decidere se accogliere o no le fanciulle supplicanti, il suo conflitto interiore assume per Eschilo la forma di una discussione fra il re e le straniere, nella quale, come nell'assemblea popolare, utilità e dovere etico sono fra loro in contrasto. I personaggi di Sofocle seguono istintivamente la loro via diritta, e ostacoli ed esitazioni, se compaiono, si concretano in altri personaggi, come Ismene; invece che ad un dissidio interiore, assistiamo così a dialoghi fra varie persone. Solo nella *Medea* la problematica di un tempo nuovo, di una diversa natura poetica sente così spiccatamente il conflitto nell'anima umana, da coniare la forma che esprima appieno l'urto delle diverse forze psichiche. Come già presso i contemporanei sia stata viva l'impressione di questa novità, risulta dalla deliziosa parodia in cui Aristofane, sei anni dopo la *Medea,* rappresenta simile conflitto

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

interiore. Negli *Acarnesi* il pacifista Diceopoli vuole osare, seguendo l'esempio di Telefo, di difendere la causa del nemico di fronte ai suoi compatrioti. Ha chiesto aiuto ad Euripide e ha ormai risolutamente preso la sua decisione; ma al momento di iniziare il discorso, deve ancora spronare il suo cuore, il suo *thymós*:

> Avanti dunque, cuore, ecco le barriere.
> — Ti arresti? Non hai divorato Euripide? —
> Così va bene! Orsù dunque, povero cuore!
> Via, nel campo di battaglia, metti il capo là sul ceppo
> e dì tutto quello che ti passa per la mente!
> Osalo, dunque, suvvia! — Ora lodo il tuo coraggio.

Il conflitto di Medea si conclude per una causa esterna, perché il demone della vendetta può gridare il suo « Troppo tardi! ». La principessa ormai è morente, e i bambini sono esposti alla vendetta dei Corinti. Si è pensato che si prospettasse così una nuova motivazione dell'infanticidio, e che questo fosse stato commesso solo perché Medea si trovava ormai sotto la costrizione delle circostanze ch'ella stessa aveva originato uccidendo il re e sua figlia. L'infanticidio verrebbe in tal modo ridotto a mera conseguenza della vendetta, ad una appendice secondaria, ed Euripide avrebbe così sciupato la sua invenzione più originale ed efficace. La quale consiste per l'appunto nel far maturare l'idea dell'infanticidio interamente nell'animo di Medea, ossessionata dal pensiero di poter ottenere piena vendetta su Giasone solo privandolo di quanto ha di più caro al mondo. Dal prologo, che ci ispira un'ansia imprecisata per i bambini, alla seconda scena di Giasone, in cui avvertiamo la genuinità del suo affetto paterno, e dalla fatale decisione di Medea fino alla fine, quand'ella grida trionfante a Giasone: « Così ti ho colpito, come meritavi, nel cuore! » e gli nega l'ultimo bacio sulle labbra dei piccoli, il motivo centrale dell'azione, sufficiente anche da solo a spiegare il delitto, è il proposito di Medea d'uccidere i bambini, frutto della sua volontà più profonda.

Era poi davvero troppo tardi per porre in salvo i bambini? Medea non poteva condurseli via sul carro di Elio? L'idea di portar con sé i piccoli era infatti già affiorata alla mente della madre. Ma il demone della vendetta l'aveva brutalmente scacciata: « In nessun caso accadrà ch'io divenga ludibrio dei miei nemici e Giasone rimanga impunito ». E questo argomento domina talmente Medea, che l'amor materno in lei non osa contraddire, ma solo avanza un'ultima disperata preghiera. Pensa ora perfino all'altra possibilità di lasciare i bambini a Corinto, e il *thymós* può approfittarne per gridare il suo « Troppo tardi! ». Ma non è questo momento esterno a dare il tracollo; soltanto — ed è esperienza tanto frequente nella realtà — pone termine alla lotta interna, nella quale il demone della vendetta s'è già dimo-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

strato il più forte. Per il demone è ormai cosa certa che il delitto debba avvenire, e la possibilità di risparmiare i bambini può essere solo oggetto d'un attimo di riflessione; ma non può divenire realtà.

Proprio in ciò risiede la tragicità di Medea. « Uccidendo i bambini, certo inferisci a Giasone una profonda ferita, ma tu diventi la donna più infelice », le oppone subito il coro; ed ella stessa lo sa, lo ammette apertamente di fronte a Giasone, e noi ce ne avvediamo nel monologo. Grillparzer crede di dover rendere psicologicamente accettabile la decisione di Medea, mostrandoci i bambini che si allontanano da lei per rifugiarsi dalla sua rivale, la mite, dolce Creusa. In Euripide i piccoli s'accostano confidenti a Medea. La madre li accarezza, li bacia, s'avvede che rischia d'intenerirsi e l'attimo dopo vibrerà contro di loro la spada. Non si può non avvertire quello che è appiattimento dell'« indagine psicologica », e quello che invece è tragicità veramente grande.

> Quale male voglio fare, lo so bene;
> pure la passione in me è più forte della ragione;
> essa procura agli uomini le più grandi sciagure [1].

Queste ultime parole del monologo sono state sovente citate da successivi filologi greci, per illustrare la vera natura dell'ira, che è nello stesso tempo vendicativa e autodistruttrice. E a ragione. In effetti in questi versi è compendiata l'intera tragicità di Medea, la nuova tragicità che Euripide ha svelato. La sorte esterna non è più determinante; la lotta per il contenuto della vita e la sua felicità si combatte nell'animo dell'uomo stesso. L'accadimento mitico diviene semplice sfondo, su cui spicca la figura dell'uomo singolo, con la sua vita psichica individuale, che solo così si fa davvero protagonista di tragicità. E nessuno lo è più di Medea, donna interamente abbandonata a se stessa, a cui il poeta non ha messo vicino neppure una confidente con cui poter parlare e consigliarsi. È lo spirito della nuova generazione, per la quale l'individuo diviene misura delle cose. Eppure, che abisso separa Euripide dal razionalismo che domina il suo tempo! Perfino un Socrate è convinto che un'esatta conoscenza del bene agisca come una virtù vitale, atta a determinare l'intiera attività pratica. Euripide è invece più vicino alla sensibilità di Paolo, conosce le forze oscure che affiorano dalle profondità irrazionali dell'anima, con tal violenza che non soltanto gli altri affetti ne restano sopraffatti, ma l'intelletto stesso vi soggiace impotente. E questa è la tragicità più profonda, che dagli impulsi del suo stesso cuore, contro la sua stessa conoscenza del meglio, l'uomo sia trascinato sulla via che conduce alla sua rovina.

---

[1] 1078 *καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,*
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Medea ci si offre sinistramente nella grandezza del suo spirito e della sua volontà. La determinatezza con cui, al di là del bene e del male, percorre la sua via fino alla meta, è sconcertante. Tuttavia sentiamo e soffriamo con lei, e come le donne del coro le riconosciamo il diritto della legittima difesa. Giasone le rinfaccia d'essere barbara; ma quando le dice di avere ormai pagato il suo debito di gratitudine verso di lei, perché l'ha condotta nel mondo della civiltà ellenica, certo pochi spettatori saranno stati così ottusi da non avvertire la frecciata con cui il poeta voleva colpirli. Anche Euripide era fiero dell'altezza spirituale raggiunta dalla sua Atene periclea. Ma sapeva pure che la nobiltà dello spirito impegna gravemente, e chi agisce come Giasone non ha il diritto di parlare di senso cavalleresco ellenico.

Questo monito rivolto ai concittadini fieri della loro civiltà non significa per Euripide perdita o attenuazione della sensibilità patriottica ellenica. Lo dimostra il *Filottete,* immediatamente successivo alla Medea, che per struttura e contenuto, con i suoi interessi e contrasti politici, è in chiara antitesi con il *Telefo.* Come in questo dramma, lo sfondo è dato dalla guerra di Troia, e da esso si stacca la vicenda del protagonista. La vittoria dipende dall'aiuto di Filottete, che i Greci un tempo hanno abbandonato a Lemno a causa della sua fetida ferita. Ulisse s'è assunto il compito d'andare a prendere il suo nemico mortale. In un diffuso monologo egli considera, nel prologo, i pericoli di simile incarico. Ma ciò che distingue il vero uomo dall'uomo comune è proprio la sua capacità di tutto osare per il bene e per la vittoria comuni. E la sua natura lo spinge, appunto, per questa via. Mutato sembiante per opera d'Atena, egli riesce a carpire la fiducia di Filottete spacciandosi per un nemico dei Greci. Ma quando poi una legazione troiana tenta di attirare dalla sua parte Filottete offrendogli la corona regale, Ulisse non sa più trattenersi e getta la maschera: « Ove tutto l'esercito greco è in pericolo, sarebbe infatti vergognoso che io tacessi e lasciassi la parola solo ai barbari ». E proprio questo saper dimenticare, da parte dell'accorto, la sua accortezza, sembra avere valore decisivo. L'appello al sentimento ellenico sortisce il suo effetto. Filottete non soggiace, come Medea, al suo demone; supera, per difficile che gli sia, il suo rancore e aiuta i Greci a vincere.

L'anno in cui la tragedia fu rappresentata è il 431. Era imminente una guerra d'importanza vitale, e in tutta la Grecia si sapeva che gli Spartani non si sarebbero peritati dal rivolgersi per aiuto al tradizionale nemico degli Elleni. Un simile appello doveva quindi trovare una certa eco anche fuori di Atene; e in Atene stessa la prontezza con cui Ulisse aveva posto tutto al servizio della patria aveva certo carattere di attualità, non meno delle esplicite esortazioni patriottiche dei canti corali e dell'invito a ricordare che dalla prosperità dello stato dipende il benessere del singolo. In Tucidide leggiamo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

un appello del tutto analogo in un discorso pericleo del medesimo periodo. Riferisce lo storiografo che nell'autunno del primo anno di guerra, in occasione della festa dei caduti, Pericle ricordò agli Ateniesi come lo spirito libero della cittadinanza ateniese producesse i suoi frutti migliori grazie all'armonico dispiegarsi di tutte le sue energie, nelle arti della pace come nelle lotte per la potenza dello stato; allo stesso modo Euripide si avvale della scena d'Egeo per introdurre un encomio della sua patria, della sacra terra degli Erettidi, ove pura e limpida aria, venti freschi e il refrigerante umore dell'ameno Cefiso temprano i corpi e lo spirito, sì che all'intelligenza acuta s'accoppia negli uomini la volonterosa aspirazione a grandi opere d'ogni genere.

Una parola, in questo canto, ha certamente avuto risonanza particolare agli orecchi ateniesi. « Non devastata », definisce Euripide la sua Attica benedetta dagli dei, nel momento in cui l'esercito nemico è appostato all'istmo, pronto all'assalto. Suppone forse il poeta che lo si possa tener lontano dai confini dell'Attica? Poche settimane dopo gli uliveti e le vigne dell'Attica saranno preda della devastazione.

Anche nel terzo dramma della tetralogia, il *Diktys,* c'imbattiamo in una frase ispirata probabilmente dalla situazione del momento: « Se tu non fossi un arcibriccone, non spregeresti la tua patria per lodare lo stato straniero ». A parte questo, nel dramma era dominante il motivo dell'amore, e in una discussione veniva trattato, oltre all'amore sessuale, anche quello fra genitori e figli, l'unico *nomos* non scritto universalmente valido, presso le bestie come presso gli uomini. Nell'opera poetica di Euripide trova quindi espressione la nota di fondo del suo tempo gravido di decisioni; ma il poeta possiede l'elasticità per creare, insieme, qualcosa di completamente diverso. E proprio in un tempo in cui anche il suo pensiero è pieno di preoccupazioni per la comunità e per lo stato, egli si immerge così a fondo nell'anima individuale dell'uomo, da poter aprire, nella sua arte, una via del tutto nuova.

In Eschilo e in Sofocle il contenuto della tragedia è la storia sacra, di cui si vuole svelare il significato, e da questo punto di vista viene considerato e configurato l'*ethos* dei personaggi. La *Medea* è la prima tragedia che sia basata interamente sull'introspezione psicologica della protagonista, che crei e strutturi l'azione in base a tale esame, trasferendo la tragicità dell'uomo nel suo stesso intimo. È ovvio che accenni a questo sviluppo siano già riscontrabili nei tragici precedenti e che i limiti di esso siano quindi fluttuanti. Decisivo è però l'atteggiamento fondamentale del poeta, e su questo ci fondiamo per poter definire la *Medea* come il primo « dramma psicologico ».

Quali possono essere stati le circostanze e gli umori che hanno negato ad Euripide e alla sua tetralogia di *Medea* la vittoria nella competizione? Il giudizio dei posteri è stato ben diverso. Non v'è dramma dell'antichità che abbia

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

esercitato un'influenza così viva e profonda sulla letteratura e sull'arte figurativa, sulla tarda grecità e sui Romani, e poi ancora sull'età moderna, fino a Grillparzer, a Feuerbach e a Klinger.

Ippolito

Il demone dell'odio, che pone in mano a Medea la spada per il più orrendo delitto, non è altro che la passione amorosa volta nel suo contrario.

Con la vicenda di Fedra, nei suoi due drammi d'Ippolito, Euripide rappresentò l'erompere immediato di questo elementare impulso femminile. Il primo dei due drammi, detto dai grammatici Ἱππόλυτος καλυπτόμενος, perché Ippolito, alla proposta di Fedra, si vela il capo per la vergogna, fu rappresentato insieme con l'*Egeo* prima della *Medea* verso il 435; il secondo, il « coronato », στεφανηφόρος, così definito, come l'« Aiace portatore di frusta », da un particolare esteriore del primo ingresso del protagonista, fu rappresentato nel 428. Dobbiamo cominciare dalla seconda tragedia, che ci è stata conservata.

Nella *Medea* tutta la vicenda si svolgeva entro l'ambito umano. Perfino il carro di Elio ci appare più un'aggiunta decorativa, dato che con la sua accortezza Medea s'era già procurato un rifugio. Nell'*Ippolito* che ci è pervenuto la divinità ci compare dinanzi in persona subito all'inizio. Certo, una divinità ben umana. Afrodite si sente offesa da Ippolito, perché questi rifiuta d'onorarla, ed è gelosa d'Artemide, cui soltanto egli rende omaggio. Ella lo vuol quindi punire, e ha già avviato la vendetta. Per opera sua Fedra è ora infiammata d'amore per il figliastro, e ne nasceranno presto conseguenze catastrofiche. Ippolito morirà per la maledizione di suo padre Teseo, e anche Fedra incontrerà una fine amara.

> Non tengo infatti tanto in considerazione la sua rovina,
> da non dovere per questo prendermi la mia vendetta
> sul nemico, fino ad averne piena soddisfazione [1].

Come l'Apollo dell'*Alcesti,* anche qui la divinità ci prepara, nel prologo, all'esito che avrà la vicenda. Non ci vien detto però come ci si perverrà, e se l'amore di Fedra verrà soddisfatto. La luce tragica che illumina fin dall'inizio l'azione non attenua così il nostro interesse per il suo svolgimento, tanto più che anche qui al poeta preme solo l'evoluzione interiore.

Allontanatasi la dea, ha inizio l'azione umana, e come nella *Medea* ci vien fornito un quadro psicologico dei personaggi principali. In questo caso sono

---

1 48 τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν
τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοί
δίκην τοσαύτην ὥστ' ἐμοὶ καλῶς ἔχειν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

due antagonisti. Giunge dapprima Ippolito, con i compagni, di ritorno dalla caccia. Rendono omaggio ad Artemide, la vergine divina, prima tutti insieme con una canzone, poi Ippolito personalmente con una preghiera ed un serto di fiori che ha raccolto per la casta dea in un puro prato. Con durezza egli respinge l'avvertimento di un vecchio servo, che lo esorta a non dimenticare Afrodite. « Non amo la divinità che per le sue opere ha bisogno della notte ». « Perdonalo! — si rivolge allora il vecchio supplichevole alla dea — Un dio deve pur essere più comprensivo degli uomini ».

Così Ippolito ci appare nella pienezza del suo essere. Conosciamo invece Fedra nella situazione psicologica momentanea che genera il conflitto. Sentiamo dire dalle donne del coro che da tre giorni la regina, afflitta da mali ignoti, rifiuta ogni nutrimento. Poi Fedra stessa, appoggiandosi alla vecchia nutrice, esce vacillando dall'aria soffocante della sua camera, che non sa più sopportare. Il corpo mortalmente infiacchito, l'anima carica di desiderî violenti. Vorrebbe andare a caccia sulle montagne, o cavalcare all'impazzata nell'ippodromo — incomprensibili fantasie febbrili per l'ancella e per il coro, ma per noi, che abbiamo udito il prologo, ben comprensibili sintomi di una passione divorante. Dopo il parossismo, il risveglio pieno di vergogna, un intervallo di calma riempito da un dialogo fra il coro e la nutrice; poi un lungo conflitto in cui la vecchia, disperata, riesce infine a strappare alla padrona il suo segreto.

L'efficacia di questa scena si fonda, in buona parte, sul contrasto fra la conoscenza che noi abbiamo dei fatti, e l'atteggiamento pienamente ignaro con cui perfino la confidente (incontriamo qui per la prima volta questo personaggio), che ha accompagnato Fedra fin dalla sua prima infanzia, sta di fronte al suo dolore. Ci avvediamo che qualcosa di completamente nuovo s'è scatenato con violenza vulcanica nell'animo di Fedra, e l'ha spinta, virtuosa com'è, contro sua voglia a desiderî insani. E che cosa significhi l'amore per il figliastro, ci appare chiaro dall'orrore con cui la vecchia, non certo scrupolosa in fatto di moralità, grida il nome d'Ippolito, e dall'orrore che anche il coro manifesta per la sventura della sua padrona. Fedra, frattanto, ha avuto il tempo di padroneggiarsi, e come Medea, spiega in un discorso pacato come giudica la propria situazione: « Noi uomini abbiamo, sì, la conoscenza del bene, ma non la forza di attuarlo. Ho dapprima tentato di mantenere segreto il mio dolore, poi di vincerlo dominandomi. Non mi è riuscito; non mi resta quindi altro che morire. Perché in nessun caso posso macchiare il mio buon nome. Odio anche le peccatrici furtive. Il tempo finisce poi per mostrar loro lo specchio ». Ma anche la domestica si è nel frattempo ripresa dal primo spavento. « A che morire? Altri hanno già sperimentato la potenza di Cipride, perfino Zeus ed Eos, che tuttavia stanno molto bene nel cielo. È *hybris* che

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tu, creatura umana, voglia essere perfetta, voglia opporti ad Afrodite. No, nascondere ciò che non è bello, questa sì che è accortezza umana ».

Come siano pericolosi i discorsi, che tanto facilmente ci seducono, Fedra stessa lo aveva poc'anzi rilevato. Ma le parole della nutrice rispondono tanto bene ai suoi affetti più segreti, che la sua resistenza è presto fiaccata. La vecchia sapeva bene quel che diceva, prospettando la possibilità di mantenere celato ciò che non è bello, e al suo repentino mutar di tono (« Ne va della tua vita, tu hai bisogno di quell'uomo ») Fedra vede, sì, con spavento, l'abisso che le si apre dinanzi; ma sentendosi poi ancora dire che « potrà essere liberata dai suoi dolori, solo che non si mostri vile », lascia infine fare alla vecchia, pur non potendo ignorare che questa si recherà da Ippolito.

Nella scena seguente ella è quindi protesa, in ascolto, alla porta del palazzo, in cui ode la vecchia parlare con Ippolito. D'improvviso un urlo di dolore. Pervengono al suo orecchio insulti sdegnati all'indirizzo della serva mezzana. Tutto è perduto. Ora resta davvero solo la morte. Subito dopo Ippolito si precipita fuori, dà sfogo al suo odio verso tutto il genere femminile, rinfaccia con disprezzo alla matrigna il suo comportamento vergognoso. Gli par d'essere contaminato anche lui, vuole lavare in pure linfe l'orecchio che è stato sporcato da simile proposta. Certamente osserverà il silenzio cui s'è impegnato poc'anzi con la vecchia, ma non un solo minuto di più rimarrà, finché il padre è lontano, sotto lo stesso tetto della moglie di lui. Ciò detto, s'allontana a precipizio.

In Fedra l'esaltazione amorosa è svanita di colpo. Subentrano ora in lei l'onta, la disperazione, l'ira. Si sfoga dapprima rimproverando la vecchia, che certo può rispondere: « Se solo avessi avuto successo, sarei grande ai tuoi occhi ». Ma d'altri consigli Fedra non vuol più sentir parlare. Sa da sé, ora, ciò che deve fare. Malgrado il giuramento di Ippolito, non può non temere d'essere scoperta. Così i suoi pensieri si concentrano di nuovo su quest'unico punto: bisogna salvare ad ogni costo il buon nome. Il suicidio diviene ora una necessità; ma non è sufficiente, come lo era per Aiace, a reintegrare l'onore. Deve agire con prontezza. Dal ribollire della passione scaturisce così la decisione improvvisa:

> Però morendo trarrò a rovina anche
> un altro, affinché sappia a non andar superbo
> per i miei mali. Travolto anch'egli da questa mia passione,
> imparerà allora a nutrire pensieri moderati [1].

[1] 728 *ἀτὰρ κακόν γε χἀτέρῳ γενήσομαι*
θανοῦσ', ἵν' εἰδῇ μὴ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς
ὑψηλὸς εἶναι. τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι
κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

La passione amorosa si tramuta in odio verso l'uomo che non ha compassione per i suoi tormenti e con l'eccessività del suo atteggiamento la ferisce nel più intimo.

Urla di dolore provenienti dal palazzo annunciano che Fedra ha attuato il suo proposito e Teseo, di ritorno da un viaggio festivo, viene accolto, anziché da acclamazioni di benvenuto, dai lamenti funebri per la sua sposa. Grazie all'enciclema, compare il corpo di lei. Un intermezzo musicale, pieno dei lamenti di Teseo per la donna migliore che la terra abbia visto, ci tiene in sospeso, finché l'intreccio prende una nuova piega. Teseo scorge nella mano della morta una tavoletta, e ne legge il terribile contenuto. Fedra s'è data la morte perché il figliastro le ha usato violenza. È comprensibile come, nell'impeto dell'ira, Teseo preghi suo padre Poseidone, che gli aveva un giorno promesso d'adempiere tre suoi desideri, d'annientare Ippolito, e dal canto suo decreti il bando per il colpevole.

In tutta la precedente condotta del figlio, Teseo non può scorgere che ipocrita menzogna, e il colmo della spudoratezza deve apparirgli la calma, ispirata dalla sua pura coscienza, con cui Ippolito si mostra anche di fronte al cadavere di Fedra. Il suicidio di Fedra e la lettera estrema della morente escludono ogni dubbio. Vano è dunque che Ippolito si richiami a tutta la sua vita e alla sua natura stessa, vani sono i motivi su cui fonda la sua difesa, il suo protestare e giurare la propria innocenza. Legato da giuramento, egli non può infatti dire l'unica cosa che potrebbe chiarire lo svolgersi dei fatti. Così, congedandosi, egli si limita ad assicurare ancora una volta agli amici:

> Mai più vedrete persona pura come me,
> anche se a mio padre pare diversamente [1].

Come Poseidone abbia esaudito la preghiera di Teseo, ci vien riferito da un palafreniere d'Ippolito, tutto preso dal prodigio cui ha assistito. Rivolta a Zeus la preghiera di rivelare a suo padre la propria innocenza, Ippolito abbandona la patria. Il suo cammino procede lungo la riva del mare. D'improvviso s'ode provenire dal mare un terrificante rimbombo di tuono. Un'ondata spaventosa s'abbatte con frastuono sulla spiaggia, depositandovi un toro, un mostro feroce. La belva segue il carro, prima con sinistri muggiti, poi in un silenzio ancor più sinistro. I cavalli s'adombrano. Ogni arte d'auriga è vana. Ippolito precipita dal carro, ne vien trascinato, straziato. « O sciagurata maledizione del padre! » — esclama il morente, intuendo la connessione degli eventi.

---

[1] 1100 *ὡς οὔποτ' ἄλλον ἄνδρα σωφρονέστερον*
ὄψεσθε, καί μὴ ταῦτ' ἐμῷ δοκεῖ πατρί.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Anche se il suo cuore di padre comincia a farsi sentire, Teseo non può scorgere, nel destino del figlio, che una conferma dell'accusa di Fedra. Appare allora la dea Artemide, per risparmiare, almeno nell'ora della morte, l'onta al suo beniamino, e chiarisce l'intiero svolgimento dei fatti. Quando poi su di una lettiga vien trasportato sulla scena Ippolito tormentato dai suoi dolori, ella ne mitiga i tormenti con parole di commiato che gli fanno sentire come la sua sorte colpisca duramente anche lei; e può anche fargli sperare un compenso a questo suo soffrire. Non la sopravvivenza beata nell'al-di-là. Ma come a Sparta risuonano i canti in onore di Alcesti, così a Trezene le fanciulle canteranno e narreranno del giovane morto per la sua purezza. E questo è il suo commiato. Deve infatti allontanarsi prima che la vista della morte contamini la sua divinità. « È facile per la vergine beata — dice Ippolito non senza amarezza — abbandonare una lunga amicizia ». Tanto più duro è invece il congedo del padre dal figlio. Ma il perdono da parte d'Ippolito e il ritorno d'entrambi all'antico affetto consentono alla tragedia un finale umanamente conciliante.

La struttura esterna del dramma ricorda l'arte sofoclea. Infatti, anche se Ippolito compare per tutta la durata della tragedia e, con la sua persona e la sua sorte, ne condiziona in effetti l'unità, pure nella prima metà è Fedra innegabilmente, che oltre ad avere la parte attiva, attira il nostro interesse; e la frattura che il suo suicidio, come quello di Deianira, provoca, si fa per noi tanto più avvertibile, in quanto ella stessa, con la lettera che lascia, dà avvio ad una nuova azione. Proprio nella figura di Fedra, però, avvertiamo il contrasto con Sofocle, rileviamo l'arte di Euripide, che già conosciamo dalla *Medea*. Queste due figure di donna sono certo del tutto diverse: Medea è la donna d'acciaio, affidata interamente a se stessa che, libera da scrupoli morali, incurante del giudizio altrui, pone tutte le energie della volontà e dell'intelletto al servizio della sua demonica brama di vendetta, cui obbedisce anche quando altri forti impulsi naturali, perfino la sua stessa intelligenza, vi si ribellano. La vera natura di Fedra, invece, è debolezza, dipendenza dall'influsso altrui, dalla moralità convenzionale, dal giudizio della società. E da questo ella vuole attingere la forza di vincere una passione crescente, che riconosce perniciosa. Naturalmente invano. E giunta al punto decisivo, si lascia strappare il segreto, si riduce ancora alla dipendenza, cede l'iniziativa alla serva, come se il non avviarsi di persona, attivamente per la via della colpa la esentasse dalla responsabilità. Dopo afferra, sì, ella stessa le redini del suo destino, ma più che l'amore tramutato in odio è ancora l'angoscioso pensiero del buon nome, la schiavitù dal mondo esterno che la spingono al delitto. Fedra e Medea — due figure contrastanti fra loro, ma entrambe offerte ai

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nostri occhi in un approfondimento psicologico remoto dalle possibilità e dalle intenzioni dell'arte precedente; e altrettanto lontano anche dai modi di un Seneca, che non prende avvio da una visione complessiva dei personaggi della vicenda drammatica, ma uniforma i conflitti interiori di Fedra alla patologia della passione, così come la filosofia popolare è solita descriverla.

Fedra ci attira per la sua vicenda interiore, Ippolito per la sua natura stessa. Figura schiettamente virile, dedita allo sport, alla caccia, all'amicizia, mirante più alla vittoria nelle gare che ad una posizione politica, idolatrato da amici e servi, vero figlio d'Amazzone anche nella sua avversione per tutto ciò che è sessuale, non per uno stato patologico abnorme, ma per la positiva purezza del suo essere, che istintivamente rifiuta quanto è volgare, osceno, perfino in immagine. Questa figura di giovane ci appare quasi sorprendente sul suolo dell'Ellade, così incline ai piaceri dei sensi, e Teseo stesso rinfaccia a suo figlio d'appartenere agli ipocriti orfici, che nella loro religiosità lontana dallo spirito ellenico volevano uccidere la carne. Ma in lui parla soltanto l'ira cieca, che lo induce perfino ad accusare il figlio di celare dietro a parole onorevoli una volgare lussuria, misconoscendone così grossolanamente l'intiera natura. La castità e la purezza, infatti, non sono nel giovane qualcosa di aggiunto dall'esterno, qualcosa di calcolato in vista di un effetto esterno, ma sono elementi naturali, come la verginità del prato, che piede umano non ha ancora calcato, ove egli raccoglie serti per Artemide. Che in un simile essere tutto si ribelli quando la matrigna ne chiede l'amore, che la sua concitazione, allora, si sfoghi in attacchi eccessivi contro tutto il genere femminile, è cosa comprensibile. Critici moderni hanno giudicato il suo carattere arrogante e antipatico. E certo la sua individualità ha impronta così netta, ch'egli ne fa mostra con fierezza, opponendola apertamente a tutto quanto le sia estraneo. Ma quando il padre lo offende, pur nella forma più grave, e lo condanna ingiustamente, non una parola irriverente sale alle sue labbra; e quando Teseo lo giudica capace di quanto egli sa di aborrire nel più profondo dell'anima, non per compiacenza di sé, ma per la sua legittima coscienza d'essere stato pienamente frainteso egli assicura in faccia a tutti che non v'è persona più costumata di lui. La dea Artemide in persona gli dà conferma che questa *sophrosyne* gli ha attirato l'odio di Afrodite.

Nella sua preghiera ad Artemide, Ippolito si annovera con fierezza fra gli uomini che posseggono la *sophrosyne,* non come qualcosa di acquisito, ma come dote della natura. È chiaro che dobbiamo in ciò sentire il contrasto con Fedra. Anche per lei la *sophrosyne* era la virtù che, proprio in quanto donna, doveva esercitare. Ma ciò che la manteneva virtuosa non era tanto una naturale avversione all'impurità, quanto piuttosto la morale convenzionale acquisita e il pensiero del buon nome; e questi sono anche i motivi che la

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

spingono a lottare contro la passione crescente. Socrate aveva ben visto come fosse malsicuro il fondamento d'una simile moralità, e aveva quindi tentato di dare all'uomo un sostegno saldo nella conoscenza del vero bene. Ma anche il poeta avverte il problema. Per Ippolito la *sǫphrosyne* rientra nella sua natura, e perciò egli non si lascia deviare da nulla. In Fedra essa è prodotto dell'educazione sociale; vien meno, quindi, alla prima forte tentazione, e la medesima preoccupazione per il giudizio degli uomini che prima la manteneva sulla via della virtù, le fa compiere, poi, il suo delitto.

Possiamo ora gettare uno sguardo sul primo *Ippolito,* che ci è noto almeno nei lineamenti fondamentali. La vicenda era, nel complesso, la stessa, simile la struttura e, nel fondamento della sua natura, anche Ippolito era il medesimo. Solo Fedra era vista in tutt'altro modo. Se non aveva la fantasia lussuriosa della Fedra di D'Annunzio, era pure la Cretese erotica che si abbandonava con tutta l'anima alla sua passione, la giustificava in base a ragioni sofistiche agli occhi altrui e propri, e, malgrado gli avvertimenti della domestica, finiva col gettarsi ai piedi del figliastro. Respinta, calunniava poi il figlio dinanzi al padre — non lasciando una lettera dopo la sua morte, ma mentendo sfacciatamente in faccia allo sposo ritornato, — e si dava infine la morte solo dopo la catastrofe d'Ippolito, dopo che, colpita da rimorso, ella stessa aveva svelato la verità.

Ciò che distingueva la seconda versione dalla prima era dunque una nuova interpretazione di Fedra. Certamente il poeta non vi fu indotto soltanto dallo scandalo morale suscitato nel pubblico dal primo dramma. Piuttosto deve essersi reso conto egli stesso che il ritratto della regina era dipinto a tinte troppo vivaci per essere realistico. Ma quale sia stato il motivo decisivo, lo comprendiamo solo pensando che nel frattempo egli aveva scritto la sua *Medea.*

Possiamo quindi rilevare come in questo periodo sollecitassero la sua fantasia creatrice soprattutto i sentimenti contrastanti nell'animo umano. Così egli ha trasformato la femmina spudorata che si concede senza freni alla sua passione fino al punto in cui questa si muta in pentimento, in una donna debole e indecisa, il cui docile spirito, malgrado ogni resistenza, soggiace alla carne. Anche in questo caso Ippolito e Fedra rimanevano, non solo antagonisti, ma anche poli antitetici della sensibilità etica. Se però inizialmente il contrasto era dato dalla passione amorosa e dal rifiuto di essa, ora si fronteggiavano invece purezza connaturata e *sophrosyne* acquisita; e la tragicità n'era accresciuta, in quanto proprio questa virtuosità frutto d'educazione spingeva una creatura debole sulla via del delitto. Dopo la rappresentazione della *Iphigénie* Racine credette di poter rilevare: « Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes ». Una figura come quella d'Ippolito, invece, mal

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

s'adattava alla società della corte del Re Sole. Nella *Phèdre* egli si trasforma quindi nel cavaliere che, appassionato dei boschi e della caccia e un poco ritroso, è tuttavia naturalmente vittima dei dardi di Cupido, e con il suo amore per Aricia, non solo si grava di una certa colpa nei confronti di Teseo, ma diviene anche perfettamente comprensibile nel suo comportamento verso Fedra. E come è commovente, quando poi l'amata lo vuol seguire nel suo esilio, solo che, naturalmente, egli la sposi prima in tutta fretta! Piuttosto che per il casto giovane, a Parigi si ebbe comprensione per Fedra, che passa quindi, come in Seneca, del tutto in primo piano. Anch'ella ha dovuto però subire una metamorfosi. Soffre dell'infedeltà di Teseo, è agitata contraddittoriamente dai più diversi sentimenti; ma anche quando, per gelosia, concepisce piani di vendetta ai danni della povera Aricia, rimane la vittima miserevole della sua confidente, ed espia con un gesto eroico la sua azione — « une chrétienne à qui la grâce a manqué ». Come per la *Medea,* anche qui il raffronto con un'opera moderna può servire a farci rilevare il carattere austero e la grandiosa semplicità e armonia di concezione della tragedia greca.

Ovviamente, Racine ha anzitutto ammodernato la vicenda in un importante particolare: come Seneca, ha tolto di mezzo la divinità, in quanto personaggio attivo, forza determinante. Ed è questo, in effetti, il punto che pone anche noi di fronte ad un grave problema e minaccia di compromettere il nostro godimento estetico. Può essere che Euripide abbia creduto in questa Afrodite, che non solo uccide Ippolito per bassi motivi, ma anche (come la Pasifae, nei *Cretesi,* afferma di Poseidone), per soddisfare la sua smania vendicativa, trascina nella rovina, senza il minimo scrupolo, un'altra persona innocente, la colpisce con un amore innaturale e la rende assassina? Artemide è più simpatica; e facendo di lei, sin dal prologo, il prototipo della purezza e la signora della natura vergine e lontana dall'uomo, la protettrice dei prati che falciatori e pastori non calpestano e la castità stessa irriga con la linfa del ruscello, il poeta si cala fino alle basi più profonde della religiosità greca. Ed è vero che possiamo anche commuoverci, vedendo il refrigerio e il conforto che l'avvicinarsi di questa dea procura ad Ippolito ferito a morte. Eppure, che effetto ripugnante ci fa (ed è un effetto intenzionale) ch'ella voglia consolare il giovane assicurandogli che a sua volta ucciderà un beniamino di Afrodite. Ed anche Poseidone che, cieco strumento della collera umana, procura al puro Ippolito una fine così atroce, non appartiene forse ad un grado di religiosità da gran tempo superato?

È da notare poi che per lo snodarsi dell'intreccio questi dei non sono affatto necessari. Anche se il messo riveste, volutamente, il suo resoconto della morte d'Ippolito di tutti gli orrori del prodigioso, Teseo deve sentirsi dire da suo figlio: « Anche senza l'aiuto di Poseidone, la tua collera mi avrebbe

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ucciso ». Il riconoscimento della sua innocenza avveniva nel primo *Ippolito* senza l'intervento di Atena. E alla pretesa di Afrodite, apertamente espressa nel prologo, d'essere responsabile dell'amore delittuoso di Fedra e degli altri fatti, corrisponde, è vero, l'inorridita esclamazione della nutrice (359) che ha strappato alla padrona il suo segreto: « Cipride è realmente una dea, anzi più che una dea, che ha condotto in rovina me, e Fedra, e la casa intera! »; ma nella scena seguente Fedra sviluppa un'interpretazione del tutto diversa, cui è pervenuta dopo lunga meditazione di notti insonni: « Ciò che distrugge la vita degli uomini, non è la mancanza di una giusta visione delle cose. Noi riconosciamo con sicurezza il bene, ma non lo poniamo in atto, perché siamo troppo pigri, o perché altro ci attira di più e ci dà più piacere; e inoltre per i discorsi con le altre donne (Euripide ha coniato la massima: « La cattiva compagnia guasta una buona natura »), e per il dolce far niente e, infine, per il falso timore che ci assale, non del delitto, ma del giudizio dei nostri simili ». Degli dei non fa parola. Ad essi ricorre invece ancora la nutrice che, nello spirito del prologo, prospetta l'amore di Fedra come opera di Cipride e considera *hybris* — ecco la caricatura che trova sulle sue labbra l'antica idea tragica della *hybris!* — che Fedra si ribelli al volere della dea. Ma per Fedra questi sono soltanto bei discorsi, che distruggono lo stato e la casa, perché col loro suono allettante distolgono lo spirito da pensieri onorati e lodevoli.

Il poeta contrappone qui fra loro, con assoluta decisione e chiarezza teoretica, due opinioni nettamente diverse sulla vita morale dell'uomo: l'una, popolaresca e implicita nella tradizione mitica, fa risalire tutti gli impulsi e le passioni all'intervento di un dio o di un demone; l'altra spiega — come fa Euripide stesso nella sua *Medea* — tutti i processi psichici fondandoli esclusivamente sulle forze proprie dell'animo. Le due teorie sono inconciliabili. Il poeta ce lo fa intendere mostrandoci come né la nutrice aderisca ai ragionamenti di Fedra, né quest'ultima si lasci persuadere dalle argomentazioni della confidente. Che tuttavia Fedra lasci libertà d'azione alla sua cattiva consigliera, non è che una conferma della convinzione da lei stessa espressa poc'anzi, che la buona visione delle cose soggiace alle altre forze agenti nell'animo. Euripide non poteva illustrare più chiaramente la sua concezione. E ci rendiamo anche conto, a questo punto, come sarebbe stato erroneo ravvisare, nelle giustificazioni di Pasifae, il pensiero stesso del poeta.

Nella esplicita dichiarazione di Fedra: « Conosciamo il bene, ma non lo attuiamo », si ebbe buona ragione di supporre una polemica diretta con Socrate. Con questo filosofo, con i Sofisti e con il maggior numero dei dotti del suo tempo, Euripide è perfettamente d'accordo nel credere che i processi attuantisi nell'intimo dell'uomo sono normalmente da spiegarsi (il

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

daimonion di Socrate è un fenomento d'eccezione) esclusivamente per via psicologica; ma mentre Socrate, come educatore dei suoi concittadini, è interamente impegnato ad insegnare ciò che ritiene decisivo, ossia a riconoscere il bene, e non indaga quindi la natura e l'origine degli impulsi che si ribellano contro il parere della ragione, proprio in questo, invece, consiste per il poeta tragico il problema che lo sollecita a porsi in discussione con i suoi predecessori e con la loro interpretazione mitica. All'Afrodite della fede popolare egli non può rivolgere la sua orazione, e certo non crede in un essere divino personale che scateni le passioni nell'uomo. Se però in Fedra, che fino allora ha condotto una vita ineccepibile, erompe repentinamente un desiderio incestuoso, e con forza tale che la ragione e la volontà morale vi si oppongono invano, la tendenza moderna a prescindere dalla divinità potrà allora parlare di forza « elementare »; ma l'uomo greco sente altrimenti: egli avverte una potenza divina, reale, anche quando l'intelletto non è in grado d'afferrarla. La passione di Fedra vien definita, da lei stessa come da altri personaggi, « malattia », e dalle donne del coro anche come « malattia mandata da Afrodite ». Vien spontaneo allora pensare con qual calore, proprio in quest'epoca, il giovane Ippocrate combattesse i sacerdoti che nell'epilessia scorgevano l'azione di demoni, e come però, nello stesso tempo, ammettesse che l'epilessia, come le altre malattie, fosse di tipo divino: perché la natura stessa, dalla quale aveva origine, era divina. In un canto degno di rilievo (575 ss.) il coro esprime, in Euripide, il suo stupore che gli uomini venerino tutti gli dei possibili e immaginabili, all'infuori di Eros, che pure esercita sugli animi l'azione più viva. Ciò dicendo egli non pensa all'Eros popolaresco che anche ad Atene aveva i suoi altari, ma alla forza potente che anche il poeta sente e riconosce nella vita umana.

Osserveremo poi più a fondo come Euripide, per aprire e chiudere i suoi drammi, si sia gradualmente foggiato una tecnica fissa che stabilisce i collegamenti col mito, per poi riservarsi, all'interno di questa cornice, lo spazio per uno sviluppo drammatico libero, strutturato secondo forme puramente umane. Nell'*Ippolito* v'è già un procedimento del genere, ma con un tratto particolare. Dato che la tragedia era ambientata in un mondo mitico, era un vantaggio singolare per l'autore poter introdurre, in luogo della divina potenza amorosa, di difficile rappresentazione, l'Afrodite della fede popolare, che suscitava subito, nello spettatore, immagini precise. È evidente però ch'egli ha attribuito di proposito alla figura della dea caratteri troppo umani, in urto con la sensibilità etica. Perché, ce lo spiega nel modo più chiaro la scena in cui la nutrice coonesta la passione di Fedra considerandola appunto opera di questa dea e incita la padrona ad assecondare senza esitazioni la sua voglia. Non si pensi ad una ricaduta in una religiosità primitiva; al contrario il poeta rav-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

visa con acutezza i pericoli in essa insiti, e poiché egli è ad un tempo educatore morale-religioso del suo popolo, ritiene suo sacro dovere combattere le indegne concezioni religiose che ancora il popolo nutre. Una polemica diretta doveva però riuscire difficile, entro l'ambito della tragedia. Così egli preferisce mostrare gli dei antichi nella loro essenza in tal forma, che negli spettatori sorgano spontanee la critica e l'opposizione.

Per i valori estetici della tragedia simile intento ebbe, è vero, conseguenze dubbie. L'origine e la struttura di questa forma artistica la legavano, infatti, al mito e alla religione popolare. Ponendovisi quindi in aperto contrasto, il poeta faceva franare il suolo sul quale la sua arte era cresciuta, e l'atteggiamento critico ch'egli assumeva nei confronti dei suoi stessi personaggi portava nella sua opera una dissonanza, anche se ad avvertirla siamo forse più sensibili noi moderni, di quanto non fossero gli Ateniesi, cui riusciva, invece, più agevole discernere fra il mito e l'aspetto che il poeta tragico gli attribuiva.

Sin dalla prima versione della tragedia, il poeta le aveva dato il nome di Ippolito, non di Fedra. Il che dimostra che la sorte del giovane cui la purezza era divenuta fatale lo interessava per lo meno in ugual misura dell'amore di Fedra. Fedra va in rovina per l'intima frattura del suo animo, Ippolito per l'interezza e l'unilateralità del suo essere. Il vecchio servo aveva motivo di dissuadere il suo giovane padrone dal rifiutare a Cipride ogni omaggio. L'amore che il popolo vede incarnato in lei è una potenza naturale cui non ci si può negare impunemente. In Eschilo la tragicità delle Danaidi risiedeva nella necessità, per loro, di vincere la loro misandria connaturata e di sposarsi, perché così vuole l'ordine cosmico. Anche ad Euripide possiamo attribuire la medesima idea, perché in un lungo frammento (di cui purtroppo ignoriamo il contesto) egli ha mutuato gli argomenti di cui Afrodite in quella tragedia si serve per difendere i suoi diritti. Nell'*Ippolito,* invece, non vi si fa il minimo accenno. Ippolito non è né monaco né settario e, esprimendoci rozzamente, potremmo immaginare che per adempiere ai suoi doveri verso la società egli avrebbe finito con lo sposarsi. Una minaccia di conflitto è però implicita nella unilateralità con cui egli si oppone ostilmente e senza comprensione a tutto quanto sia estraneo alla sua natura. Ne consegue l'atteggiamento abnorme con cui manifesta il suo orrore per Fedra, spingendola al suo passo disperato, ma anche la naturalezza con cui poi mantiene, a proprio danno, il giuramento del silenzio, sebbene per un momento (ed è l'unica volta in cui assistiamo ad una esitazione in lui) abbia la tentazione di romperlo, per difendere il suo onore. Non ci staremo a chiedere, pedantescamente, se avrebbe avuto un diritto morale di farlo. Dobbiamo invece semplicemente sentire che, data la sua natura, Ippolito non poteva agire diversamente, che doveva volon-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tariamente rinunciare all'unica possibilità che gli si offriva di salvarsi, e contribuire così alla propria rovina. Come per l'Aiace sofocleo, la tragicità d'Ippolito è nella sua natura. Di una « colpa » non è possibile parlare.

E dov'è, qui, la giustizia immanente che Eschilo aveva cercato? Dopo che Teseo ha pronunciato la sua maledizione contro Ippolito e ne ha così deciso la sorte, il coro intona un canto, in cui il poeta, intervenendo personalmente, dichiara come sia vano il suo desiderio di trovar pace nella fede in un giusto ordine divino, come di continuo, nel destino esteriore degli uomini, non sappia scoprire altro che disordine. Così vede il mondo, e solo così può illustrarlo. Da un punto di vista interno all'uomo, anche qui può apparirci edificante la grandezza di cui Ippolito dà prova nella rovina; e possiamo anche considerare conciliante il quadro conclusivo, del padre e del figlio che si ritrovano e si comprendono. Ma esternamente, solo in un punto Euripide può mostrarci, in una forma greca genuina, l'equilibrio raggiunto. La previsione degli onori che riceverà come eroe e la sopravvivenza del suo nome nei canti, consolano, nel secondo *Ippolito,* il morente, e allo stesso modo già il *Kalyptomenos* concludeva con le parole del coro:

> Te beato, o eroe Ippolito,
> quali onori mai ricevesti per la tua purezza.
> Nulla nella vita umana
> si rivela così pieno di potenza come la virtù.
> Presto o tardi, sempre giunge il tempo
> in cui un pio agire riceve nobile compenso [1].

Euripide ebbe la soddisfazione di vedersi attribuito, per questa nuova versione della tragedia, il primo premio.

Stenebea.

I drammi di Ippolito ci richiamano la storia di Giuseppe e della moglie di Putifarre. Euripide ripropose il medesimo motivo anche nel *Fenice,* composto circa nello stesso periodo, e nella *Stenebea.* Nel *Fenice* la concubina del re Amintore, respinta dal figlio di questi, lo calunnia presso il padre, che lo fa accecare. In Stenebea, la moglie del re Preto di Tirinto, dopo una lunga vita matrimoniale incensurabile, l'amore erompe con tale violenza, che anche qui il naturale rapporto fra uomo e donna ne risulta rovesciato e la donna

---

1 fr. 446 *ὦ μάκαρ, οἵας ἔλαχες τιμάς,*
Ἱππόλυθ' ἥρως, διὰ σωφροσύνην.
οὔποτε θνητοῖς
ἀρετῆς ἄλλη δύναμις μείζων·
ἦλθε γὰρ ἢ προσθ' ἢ μετόπισθεν
τῆς εὐσεβίας χάρις ἐσθλή.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

assume la parte attiva. Con la mediazione della sua vecchia nutrice, ella si offre a Bellerofonte, un ospite della casa; respinta, anch'ella calunnia l'amato presso il marito. Nella *Stenebea* però tutto questo, all'inizio della tragedia, è presupposto. Nel prologo Bellerofonte parla già della sua decisione di sottrarsi alle proposte amorose di Stenebea abbandonando la città; ma Preto, istigato dalla moglie, lo invia, latore di una lettera per lui fatale, dal re della Caria, che a sua volta lo manda a combattere la Chimera, e quindi a morte certa. Nell'atto seguente udiamo come Stenebea, colta nel frattempo da pentimento, si strugga d'afflizione per l'amato creduto morto; quando poi Bellerofonte, che con l'aiuto del suo cavallo alato Pegaso ha felicemente superato l'avventura, ritorna, lo stesso gioco si ripete: rinnovate proposte amorose da parte di Stenebea, rifiuto, calunnia, piani di vendetta da parte di Preto. Ma ora Bellerofonte vien messo sull'avviso, induce Stenebea ad una fuga comune e vicino all'isola di Melos la getta in mare. Nell'ultima parte della tragedia il cadavere viene riportato a Tirinto, e Preto apprende la verità da Bellerofonte.

Ci sorprende qui specialmente la disinvoltura con cui Euripide, per rispettare l'unità di luogo, resa necessaria dalla presenza del coro, stringe i tempi. È vero che anche in Eschilo, Agamennone giunge ad Argo immediatamente dopo la caduta di Troia; è vero anche che Sofocle nelle *Trachinie* salta a piè pari il tempo necessario per il trasporto di Eracle dall'Eubea a Trachis. In Euripide troveremo presto qualcosa di simile nell'*Andromaca.* Ma far coprire per due volte, come qui, da un canto corale il tempo in cui Bellerofonte sostiene la battaglia con la Chimera e in cui poi attua la sua vendetta su Stenebea, è procedimento assai più ardito. Il poeta non avrà certo mancato di fare osservare che, grazie al suo meraviglioso cavallo alato, Bellerofonte non era soggetto ai limiti di spazio e di tempo. È evidente, comunque, ch'egli considerava l'unità di tempo appunto come una coercizione, cui sentiva, all'occorrenza, di potersi sottrarre, ove particolari fini artistici lo esigessero.

Ancora più sorprendente doveva essere la struttura interna della tragedia, l'eccezionale ripetersi del motivo della seduzione e della calunnia. Evidentemente Euripide voleva connettere con l'avventura della Chimera la punizione di Stenebea, di cui non poteva quindi omettere le proposte amorose. Queste dovevano, però, perdere molto della loro efficacia, se non erano altro che la ripetizione, sulla scena, di quanto già avevamo sentito dal prologo. Che cosa suggerì al poeta simile struttura? Una scena in cui la nutrice descrive le pene amorose di Stenebea, ce la possiamo immaginare solo come una sorta di resoconto di ciò che nell'*Ippolito* vediamo realmente rappresentato. Inoltre la nutrice mezzana viene presentata nel prologo della *Stenebea* come una figura

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

teatrale ormai nota. E il contrapposto più efficace, e perciò sicuramente originario, della donna in preda a furia amorosa, non è certo l'ospite che per *sophrosyne* rispetta l'onore della casa, ma Ippolito, il puro giovane che incarna la *sophrosyne* e ne muore. Da tutto l'insieme si ha insomma l'impressione che la *Stenebea* sia un seguito e un ampliamento del motivo di Fedra, e che quindi questa tragedia sia posteriore almeno al primo *Ippolito*. D'altro lato essa è anteriore al 422, anno in cui Aristofane la parodiò nelle *Vespe*.

Ecuba.

Nell'*Alcesti,* per valorizzare appieno l'idea del sacrificio, Euripide aveva intenzionalmente trascurato il motivo erotico. Il quale doveva trovare, invece, rilievo tanto più forte nel *Protesilao,* di poco posteriore. Contenuto del dramma era la tragica sorte della giovane Laodamia, cui era stato dato di godere della felicità coniugale una sola notte, perché il suo sposo, Protesilao, subito partito per la spedizione di Troia, era caduto, primo dei Greci, proprio all'approdo. Ma l'amore di Laodamia continuava anche oltre la morte. Ella s'era fatta foggiare in gesso un simulacro del marito e, postolo nella camera da letto, l'abbracciava e lo baciava, così da far sorgere tristi sospetti; chiariti i quali, ella si rifiutava con costanza di rompere la fede al suo « amante inanimato ».

Nelle profondità dell'animo femminile Euripide scoprì però anche altre forze, che dovevano dare origine a tragici sviluppi. Già nella *Medea,* non l'amore, ma la passione trasformata in odio, erompe in forma terribile. « Debole e pavida è la donna,

> ma se viene offesa nei suoi diritti coniugali,
> allora non v'è essere che l'uguagli in sete di sangue ».

Il che non vale solo per l'amore verso l'uomo. Ove una donna si senta ferita nei suoi più sacri diritti, la sua naturale mitezza e dolcezza si può trasformare in crudeltà non femminea, disumana.

A questa visione della psicologia femminile Euripide ispirò negli *Eraclidi* (di cui tratteremo in seguito) una figura secondaria, e poco dopo, probabilmente prima del 423, un'intiera tragedia.

Nell'Iliade la moglie di Priamo, Ecuba, è un personaggio abbastanza incolore. Solo nell'ultimo canto il poeta la arricchisce di vita individuale. Mentre ella esorta lo sposo a guardarsi dal crudele Achille, divampa in lei improvviso e violento l'odio contro l'uomo che le ha strappato il figlio più splendido. Vorrebbe succhiarne il sangue come un vampiro, rodergli il fegato. « Questa sarebbe la giusta punizione ». La figura della regina addolorata interessò di più, invece, autori successivi, e come nel canto dell'usignolo si udi-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

rono i lamenti di Filomela per il suo bambino, così di Ecuba si raccontò che l'infelice fu infine trasformata in una cagna che riempiva dei suoi latrati lamentosi la campagna di Troia. Alla formazione della leggenda può aver contribuito l'assimilazione della moglie di Priamo ad Ecabe, la dea delle ombre, di cui pure si diceva che vagasse di notte alla testa di una muta selvaggia e ch'ella stessa si mostrasse in forma di cagna.

Come Filomela, anche Ecuba avrebbe potuto continuare a vivere sotto questo mutato aspetto. Ma un altro motivo di leggenda vi si oppose. Nel vicino Chersoneso un promontorio portava il nome, non raro, di « tomba del cane », *kynossema,* e la credenza che in quel punto l'infelice regina avesse trovato la pace estrema poté tanto più facilmente diffondersi, in quanto una leggenda locale, sorta dall'odio dei coloni greci contro i barbari finitimi, narrava della miserabile fine che il suo figlio minore, Polidoro, aveva qui incontrato. Si diceva infatti che il re dei Traci, Polimestore, al quale Priamo, nel suo affetto paterno, aveva affidato il bimbo e, insieme, ricchi tesori, spinto da bassa avidità, avesse trucidato, dopo la caduta di Troia, il figlio dell'amico.

A questo motivo Euripide connette, nella sua *Ecuba,* un'altra sciagura che nel medesimo periodo colpì l'infelice.

Già l'epica narrava che i Greci avevano sacrificato sul sepolcro di Achille, a Troia, la più bella figlia di Priamo, Polissena; e Sofocle aveva composto una tragedia, *Polissena,* in cui lo spirito di Achille sorgeva dalla sua tomba per minacciare i Greci della sua ira durante il ritorno, se non gli fosse stato reso l'onore di quel sacrificio cruento. Ideando il prologo dell'*Ecuba,* Euripide ebbe presente quella celebre scena. Sul campo dei Greci, trattenuti nel Chersoneso dalla bonaccia, appare lo spirito di Polidoro, costretto ad aggirarsi senza pace, perché il suo corpo è ancora insepolto, sbattuto dalle onde. Parla del proprio destino, ma anche della terribile richiesta d'Achille. Il poeta mostra quindi chiaramente, sin dall'inizio, la sua intenzione di collegare fra loro i due motivi. E ottiene, nello stesso tempo, anche un altro scopo. Lo spirito del morto guida già qui il nostro pensiero sui riflessi che la sorte dei figli non può non avere nell'animo della madre. L'ombra sparisce poi con le seguenti parole:

> O madre, che dopo lo splendore della casa regale
> vedesti il giorno della schiavitù, come è dura ora la tua sorte,
> un tempo sì bella! Ah, cattivo pareggio fece un dio:
> nella più fonda miseria ti precipitò dal sommo della fortuna [1].

[1] 56 *ὦ μῆτερ, ἥτις ἐκ τυραννικῶν δόμων*
δούλειον ἦμαρ εἶδες, ὡς πράσσεις κακῶς
δσονπερ εὖ ποτ' · ἀντισηκώσας δέ σε
φθείρει θεῶν τις τῆς πάροιθ' εὐπραξίας.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Poi Ecuba stessa esce barcollando dalla sua tenda, rotta nel corpo e nell'anima, immagine di piena abulia e debolezza. Solo dolore sente ancora, e paura, paura disperata per il suo unico giovane figlio, la cui immagine è appena apparsa anche a lei nel sonno, facendola balzare dal giaciglio.

La sventura non tarderà a colpirla. Giunge però, dapprima, da una parte inattesa. Le donne del coro, Troiane prigioniere insieme con lei, le annunciano la decisione dei Greci di soddisfare alla richiesta di Achille sacrificando Polissena, ed Ecuba non ha ancora avuto il tempo di abbandonarsi con la figlia al primo dolore, che già appare Ulisse, a portar via la fanciulla. Invano la madre lo implora, invano gli ricorda d'avergli un giorno salvato la vita, quand'egli s'era introdotto furtivamente a Troia. Ulisse non è un malvagio, ma, come nel *Filottete* di Sofocle, è un freddo uomo politico, per cui vale solo la ragion di stato, e questa esige che siano onorati i meriti del morto Achille. « Gettati tu dunque ai piedi di questo duro uomo, imploralo per la vita dei suoi stessi figli! ». Ma queste parole trovano una eco inattesa in Polissena. Anche per lei la morte è spaventosa, e la vita ha avuto tante cose belle. Ma ora? « Devo, figlia di re come sono, compiere lavori da schiava, devo forse, corteggiata com'ero da principi, dividere il letto di uno schiavo comprato? No, non implorerò; e tu, madre, adattati, volontariamente, alla necessità! ». Per la madre è cosa molto difficile. Vorrebbe morire lei, in luogo della figlia, oppure al suo lato. E il congedo è difficile anche per Polissena. Però ella segue Ulisse spontaneamente, e di lì a poco un araldo riferisce come è morta: femminilmente, conservando anche nel morire il pudore verginale (« nascose quello che occhio maschile non deve vedere »), e da vera eroina, offrendo la nuca libera da ceppi, e costringendo perfino il nemico alla pietà e all'ammirazione.

Così la sorte di Polissena ha una conclusione conciliante, e l'eroismo della figlia restituisce ad Ecuba un poco della sua regalità. Scuotendosi dal letargo della disperazione, in cui era immersa dall'uscita di Polissena, con calma e chiarezza dà disposizioni per una degna sepoltura. La sua volontà è di nuovo desta. Ben presto le sarà dato anche un nuovo fine da perseguire.

Tutta presa dal dolore presente, Ecuba ha dimenticato le sue paure per il figlio. Era stata Polissena a nominarlo al momento del congedo e a cacciare il cattivo presentimento, subito sorto nell'animo materno:

> Egli vive, e, quando muori, ti chiuderà gli occhi [1].

Ma presto torna urlando la schiava che doveva attingere acqua al mare per

---

1 430 *ζῇ καὶ θανούσης ὄμμα συγκλῄσει τὸ σόν.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

lavare il corpo di Polissena, e reca sulle braccia il corpo insanguinato del fanciullo. Con parole accese, in suoni spezzati Ecuba dà sfogo al suo dolore. E subito intuisce come si sono svolti i fatti: per amore di vile oro l'ospite Polimestore ha ucciso suo figlio, straziandone il corpo con l'acciaio.

Tutto il suo essere subisce una istantanea metamorfosi. Il suo dolore si trasforma in violento desiderio di vendetta, e insieme ritornano subito, nel suo corpo appassito, nello spirito rotto, vita ed energia. Ha ora un compito da assolvere, e come in Medea ogni fibra del suo essere si tende al conseguimento del fine.

Donna debole e prigioniera, come attuerà, però, la sua vendetta contro il sovrano, contro l'alleato dei vincitori? Se ne rende perfettamente conto quando, per ammonirla al seppellimento di Polissena, le compare dinanzi Agamennone, il distruttore della sua vita, eppure l'unico, ora, che potrebbe renderle possibile la vendetta. Quest'idea le affiora alla mente d'un lampo. E insieme anche le perplessità. I pensieri le si affollano contrastanti, s'incrociano come nel monologo di Medea, si fanno parola anche alla presenza di Agamennone. « Che fare? Cadergli ai piedi? — Ma se mi respinge il mio dolore sarà ancora più grande. — Oppure, forse, egli non è del tutto ostile? — Devo osare, che riesca o no ». Nella più viva concitazione, eppure in termini precisi, descrive quindi il delitto di Polimestore, e supplica Agamennone che gli dia la giusta punizione. Questi rimane muto. Allora la disperazione spinge la madre ad un ultimo passo. Ella sa che Cassandra non è per Agamennone una semplice preda di guerra. Per le gioie d'amore ch'egli gode con lei, Ecuba lo scongiura di vendicare l'assassinio del fratello di Cassandra. Il cuore di Agamennone è in realtà dalla sua parte, ma proprio a causa di Cassandra egli teme dai Greci il rimprovero d'aver suscitato, per ragioni personali, l'ostilità dei Traci. Quando però Ecuba gli mostra la via d'uscita (« Sii a conoscenza del mio progetto, anche senza collaborarvi! ») egli le lascia libertà d'azione.

Ecuba ha così via libera, e la percorre, come Medea, con vista limpida e risolutezza diabolica.

Con un pretesto fa chiamare Polimestore e i suoi due bambini. Egli le compare dinanzi, odiosamente ipocrita; ma ha trovato chi gli darà una lezione. Accecato dall'avidità, segue ingenuamente Ecuba nella tenda, ove ella gli fa credere che gli mostrerà nuovi tesori. Invece udiamo il suo grido: « Ahimé, sono accecato, e i bambini sono morti! ». Poi Ecuba si precipita fuori trionfante; Polimestore la segue. « Facendo passi da selvaggia bestia quadrupede », egli striscia fuori, tasta intorno, or qui or là, ove crede di percepire il passaggio delle donne. Male fisico, dolore per i figli, collera e brama forsennata di vendetta s'agitano nel suo animo, lo spingono alternatamente ad urli e a gemiti, a imprecazioni e a minacce. Discorsi, musica, maschere e recitazioni si

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

uniscono in una scena che è ben lontana non solo dalla « nobile semplicità e calma grandezza » del classicismo, ma anche dallo stile eroico della tragedia antica; una scena che possiamo sopportare nel suo sconcertante realismo, solo perché prima Polimestore ci era stato presentato nella più rivoltante ignominia.

Egli rimane immutato anche nella sventura. Ad Agamennone accorso alle sue invocazioni d'aiuto, descrive in tutti i particolari l'atroce vicenda; e anche questo lo tolleriamo solo perché pure qui Polimestore è un ipocrita tanto impudente, da cercar di trasformare in un merito il suo vile assassinio: solo per impedire la rinascita di Troia, egli afferma, con previdente prudenza, proprio anche nell'interesse dei Greci, ha tolto di mezzo l'ultimo dei Priamidi. Ecuba, che è ora tranquillissima e lucida, lacera senza fatica la sua rete di menzogne; anche Agamennone esprime apertamente il suo orrore per il delitto del « barbaro ». Questi rimane nella sua collera impotente e ha solo la soddisfazione di poter riferire una profezia di Dioniso, il dio veggente della Tracia, annunziante ad Ecuba la metamorfosi in cagna, e ad Agamennone la morte per mano della sua stessa moglie.

Come l'*Ippolito,* anche l'*Ecuba* ha struttura bipartita. Ma non ce ne avvediamo neppure, perché dal prologo in poi i destini di Polissena e di Polidoro ci interessano solo per le reazioni che suscitano nell'animo di Ecuba. Ecuba domina entrambe le parti, riducendole ad unità attraverso le sue esperienze interiori. Con un'arte consapevole il poeta le ha graduate, contrapponendole in un patetico crescendo. Certo, già la morte di Polissena ci colma di pietà e di orrore; ma ciò che, obbiettivamente, è più orribile, la richiesta cruenta dello spirito del morto Achille, non vien preso in considerazione dal poeta. In compenso egli si sofferma sui Greci, che deliberano sulla necessità del sacrificio. Anche se all'indirizzo di Ulisse, il demagogo che parla sempre per compiacere la massa, si dicono qui parole dure, egli resta però l'uomo che agisce al servizio di tutti, senza interessi personali, capace anzi di reprimere i propri sentimenti. « Una morte è abbastanza », dice, quando la madre vuol condividere la sorte della figlia, « e ci fosse stata risparmiata anche questa! ». E i Greci in genere? Ci sentiamo sollevati in una sfera più pura quando l'eroica morte di Polissena costringe tutti all'ammirazione, e anche i soldati più umili fanno a gara per mostrarsi gentili, sia pur nella morte, verso la figlia del loro nemico. Perfino Ecuba mostra comprensione per la decisione dei Greci: sente ch'essi agiscono, non per crudeltà, ma perché costretti. Il suo dolore si fa poi meno aspro, grazie al coraggio con cui Polissena accetta il suo destino. Le parole della figlia: « Io voglio la mia sorte, devi volerla anche tu! », trovano in lei una eco, e l'accettazione della necessità ha perfino un effetto benefico su di lei, animatore, perché la morte della figlia implica

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dei doveri per la madre, e la spinge all'azione — come per Admeto dopo la fine di Alcesti.

Se i toni spaventosi, fino a questo punto, sono stati volutamente attenuati, tanto più aspri sono invece quelli cui il poeta fa ricorso nella seconda parte. Qui non si tratta più di servire la comunità. Il più crasso interesse ha spinto il barbaro a tradire da miserabile la fiducia in lui riposta, a trucidare il fanciullo innocente, cui per di più, incurante del diritto divino, ha rifiutato senza un motivo la pace della tomba. Perciò questa nuova esperienza ha tutt'altro effetto sull'animo di Ecuba. Il suo dolore di madre ne risulta esasperato; più forte della voce del dolore è il senso di ribellione per il delitto inaudito, che esige espiazione altrettanto inaudita.

L'atrocia con cui, nella vendetta, ella sa colpire l'assassino nel punto più sensibile, e la selvaggia gioia che prova per il successo, possono rammentarci Medea. Per Medea, però, la sfrenata brama di vendetta era carattere congenito; Ecuba, invece, è una creatura mite, schiettamente femminea e, vecchia com'è, più incline a rassegnarsi al dolore che ad agire. Contro i Greci, anche quando le tolgono ciò che ha di più caro, non mostra alcun sentimento d'odio o di vendetta. Solo il delitto di Polimestore desta nel suo animo qualcosa di pienamente nuovo. Alla opaca abulia che la dominava si sostituisce d'un tratto una risolutezza che porta alla tensione di tutte le sue energie; ma non basta: ella diviene un'altra in tutto il suo essere, diviene una donna assetata di sangue, che percorre senza esitazioni la sua via: diviene una Medea.

In Medea la tragicità che ne distrugge la vita si sviluppa dal fondo demonico che sin dalla nascita si cela nel suo intimo. Ma Euripide sapeva pure che esperienze terribili possono imprimere alla natura congenita un indirizzo del tutto nuovo, e « trasformare il latte di pii pensieri in fermentante veleno di drago ». Questa è la tragicità che il poeta ha rappresentato nell'*Ecuba.* Ecuba è la prima figura tragica che subisca un mutamento interno, un mutamento che la rende matura per la metamorfosi in cagna rabbiosa, in essere diabolico, che pure conserva la nostra simpatia.

L'intreccio del dramma prende avvio dall'ostacolo che lo spirito di Achille, pretendendo l'offerta sanguinosa, oppone alla partenza dei Greci. In seguito però tutto si svolge in una sfera umana, e negli impulsi, nei pensieri e nelle azioni degli uomini nessun dio interviene più.

Il colmo dell'atrocià, nella vendetta di Ecuba, sta nel suo coinvolgere nella punizione di Polimestore anche i suoi figli innocenti. La descrizione, che ci dà egli stesso, delle madri troiane che attirano, con giochi e carezze, i bambini lontano dal padre, per trucidarli sotto i suoi occhi, ci fa rabbrividire. Assistiamo a un terribile esempio di « occhio per occhio, dente per dente ». Il barbaro ha ucciso l'innocente Polidoro; e viene quindi colpito nei suoi

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

stessi figli. In ciò Ecuba ravvisa l'attuazione della giustizia, e ad esecutori di una simile giustizia invoca, non solo Agamennone, ma gli stessi dei. Sia pure in forma ben strana: « Quanto a me, sono una schiava e una debole donna; ma gli dei sono forti, e così il *nomos,* che anche su di loro impera. Grazie al *nomos,* infatti, crediamo negli dei, e distinguiamo nella nostra vita il giusto dall'ingiusto » [1]. Non solo, quindi, tutte le nostre idee di giustizia divengono creazioni dello spirito umano, dotate di carattere soggettivo; ma lo stesso vale anche per la fede, con la quale noi rendiamo gli dei garanti del diritto. La nostra ansia si può aggrappare ad una simile concezione della divinità; ma dobbiamo renderci ben conto che ciò facendo attribuiamo alla sua natura i nostri desideri e le nostre esigenze. A ragione?

> O Zeus, che debbo dire? su gli uomini tu vegli?
> oppure questa non è che vana illusione,
> ed è il caso che domina nella vita umana? [2].

esclama il vecchio araldo greco di fronte al terribile destino che ha reso Ecuba, da regina che era, una schiava, e ha condotto Polissena al sacrificio. Continuamente ci viene inculcata l'inafferrabilità di questa alternanza della sorte. Perfino il re vincitore cadrà vittima, in patria, di una morte miserevole.

Euripide accoglie esplicitamente la massima di Eschilo « Chi fa il male, lo patirà », e la rende terrificante realtà nel destino di Polimestore. Ma essa non appare più come l'effetto di una giustizia immanente (piuttosto che le Troiane, avrebbe allora meritato di soffrire Elena, la cagione di tutti i dolori); oltre che gli impulsi e le azioni umane individuali, noi sperimentiamo soltanto il *nomos* umano, che come espressione dell'umano sentire diviene per noi diritto divino: esso dà ad Ecuba l'intima coscienza d'avere il diritto di compiere una terribile vendetta, spinge Agamennone a lasciarle libertà d'azione, e costringe anche noi alla comprensione, mentre l'attuazione della vendetta ci lascia poi inorriditi. Ma lo stesso *nomos* determina anche, nella prima parte, la sorte di Polissena. Il poeta evita acuratamente di chiarire se lo spirito del morto avesse diritti da accampare su di una persona viva, se la leggenda fosse « storica » e se lo spirito di Achille fosse davvero in grado di ostacolare i Greci nella partenza. Anche in questo caso è la fede degli uomini che riconosce al morto tali diritti, e Ulisse difende la richiesta di Achille in base a

---

[1] 798 *ἡμεῖς μὲν οὖν δοῦλοί τε κἀσθενεῖς ἴσως·*
ἀλλ' οἱ θεοὶ σθένουσι χὠ κείνων κρατῶν
νόμος· νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἡγούμεθα
καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι' ὡρισμένοι.

[2] 488 *ὦ Ζεῦ, τί λέξω; πότερά σ' ἀνθρώπους ὁρᾶν;*
ἢ δόξαν ἄλλως τήνδε κεκτῆσθαι μάτην,
τύχην δὲ πάντα τἀν βροτοῖς ἐπισκοπεῖν;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

considerazioni puramente umane, fondandosi sulla ragion di stato. Ma è pur sempre il *nomos* che uccide nell'individuo la sensibilità personale, lo priva della libertà di decisione. Perfino Ulisse compie contro voglia ciò che ritiene necessario per il bene di tutti, e il figlio di Achille deve reprimere la sua naturale pietà per la fanciulla, sacrificandola allo spirito del padre. Se Agamennone potesse seguire semplicemente la voce del cuore, punirebbe da sé il delitto di Polimestore; ma teme i rimproveri dei Greci. « Nessuno è libero all'infuori di Zeus », si diceva nel *Prometeo* di Eschilo; « Ah, dei mortali nessuno è libero! » [1], lamenta qui Ecuba; ma, ancora una volta, ella non pensa all'ordine cosmico in cui, in Eschilo, perfino Zeus deve inserirsi, ma ad un *nomos*, umano, che vincola gli uomini con la costrizione di opinioni e riguardi convenzionali, impedendo loro di seguire il proprio sentimento.

Il conflitto tragico non scaturisce più dal contrasto con fatali potenze sovrumane, ma dalla costrizione esercitata dal *nomos* umano.

Il potere che ha simile *nomos* di reprimere il nativo impulso ad autodeterminarsi, è naturalmente avvertito nella forma più dolorosa da chi è privato della libertà ed è servo di un altro. « Schiava debbo chiamarmi! », è quindi la lamentosa nota di fondo che attraversa tutti i canti delle Troiane prigioniere. In Polissena giunge fino all'esclamazione: « Meglio morta che schiava! ». « Ti seguo », dice ad Ulisse, « perché la necessità lo impone », ma aggiunge: « e perché io stessa desidero la morte, dacché la vita non ha più valore per me ». Con riflessioni analoghe l'Aiace sofocleo motivava la sua risoluzione d'abbandonare la vita. Non ci sfugga però la differenza. Il pensiero del suicidio era del tutto estraneo a Polissena. Dal momento che deve morire, ella decide che questa è anche la sua volontà. E ciò implica ben altro che il semplice non voler più vivere. Si tratta dell'atteggiamento ch'ella assumerà di fronte alla morte. Con la sua decisione ella si libera dalla sensazione d'essere semplice oggetto della violenza altrui, e conserva così la coscienza d'autodeterminarsi, anche in una morte che le viene imposta. Ha valore simbolico ch'ella, poco dopo, si offra priva di ceppi al colpo fatale:

> O Greci che avete distrutto la mia città,
> io muoio volontariamente. Nessuno tocchi il mio corpo!
> Perché con cuore fermo offrirò il mio collo.
> Sì, per gli dei, uccidetemi, ma libera da ceppi,
> così che io possa libera morire [2].

---

1 864 *οὐκ ἔστι θνητῶν ὅστις ἔστ' ἐλεύθερος.*

2 547 *ὦ τὴν ἐμὴν πέρσαντες Ἀργεῖοι πόλιν,*
ἑκοῦσα θνήσκω· μή τις ἅψηται χροός
τοὐμοῦ· παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως.
ἐλευθέραν δέ μ', ὡς ἐλευθέρα θάνω,
πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείνατε.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Lo stoico Cleante ha mutuato le parole che Polissena rivolge ad Ulisse, per farne un motto al suo ottimismo, desideroso di trovare il punto di contatto con la provvidenza divina. La sua intuizione della vita era di tutt'altra natura. Tuttavia egli aveva ben compreso quello che per il poeta era essenziale: l'atteggiamento interiore dell'uomo è ciò che conta; per questo tramite egli è in grado di preservare la parte più vera di sé e la sua libertà, anche se soggetto ad una coercizione esterna.

Polissena è figura tragica dotata, accanto ad Ecuba, di vita indipendente. Anche i motivi drammatici che si concretano nei personaggi di Ulisse, il politico, e di Agamennone, il capo dell'esercito, acquistano una loro vita. E sebbene Ecuba, con le sue esperienze interiori, con il suo patire ed agire, domini l'intiero dramma, viene in tal modo a mancare alla tragedia la grandiosa compattezza della *Medea.* Si ha l'impressione che l'impulso a dar forma a ciò che più lo commuove, represso dal poeta per tutta la durata di una lunga guerra, lo sospinga oltre i confini dell'arte. Certi particolari, come gli sfoghi sui demagoghi, che il carattere di Ulisse non basta a giustificare, o la dura osservazione: « Mai il barbaro sarà amico ai Greci; egli ne è incapace », fanno l'impressione d'esser frutto dell'esperienza politica del tempo. Il poeta fa qui concessioni maggiori del solito alla propria tendenza alla riflessione, e parla a noi direttamente per bocca d'Ecuba. Nella tragedia precedente simili pensieri avrebbero trovato espressione piuttosto nel canto corale. Qui il coro partecipa intimamente all'azione, e porta ad Ecuba la prima notizia di sventura. Manca invece un canto d'ingresso del coro, e in seguito udiamo solo canti brevi, tutti sullo stesso tono, nei quali le Troiane prigioniere lamentano la loro sorte. Forniscono così l'atmosfera di sfondo per il dolore di Ecuba, e meravigliosa è in particolare una descrizione lirica di ciò che le donne hanno patito nella terribile notte della caduta di Troia. I canti corali tuttavia non hanno più l'antico valore. Hanno funzione puramente lirica, sentimentale, mentre l'interpretazione dei fatti e la riflessione sono affidate all'azione stessa e al dialogo. Il coro non rappresenta più la comunità fedele.

Accanto ai canti corali acquistano ora in estensione gli *a solo;* le movimentatissime arie di Ecuba addolorata e di Polimestore inferocito debbono aver avuto la più viva efficacia scenica. Risulta così evidente che Euripide ha imparato a sfruttare l'elemento musicale in altra forma e per altri effetti.

Andromaca.

Al medesimo ciclo mitico appartiene l'*Andromaca.*

A questo nome ci affiora subito alla memoria la scena meravigliosa dell'*Iliade* (poema altrimenti d'intonazione così virile), in cui Andromaca si congeda per sempre dal marito: scena che fu concepita probabilmente in

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

consapevole antitesi con altri autori epici, che negavano nella donna l'esistenza dell'anima. « Ma il radioso figlio di Achille condusse la sposa di Ettore giù alle navi. Strappò il figlio di lei dal seno della nutrice e, afferratolo per un piede, lo scagliò dalle mura, sì che lo accolse il buio della morte. Ma prese con sé Andromaca, che i principi degli Achei gli avevano assegnato come ben accetto dono d'onore »: così narrava con fredda obiettività la *Piccola Iliade*. Questa era appunto la sorte delle donne prigioniere di guerra. E accanto alla figlia di Menelao, Ermione, che già nell'*Odissea* è moglie di Neottolemo, Andromaca non poteva naturalmente essere altro che una schiava. Moglie e concubine convivevano in Grecia spesso pacificamente. Euripide per primo ha dato forma drammatica al conflitto che nasceva quando la natura delle donne era tale, da porle in contesa per l'uomo.

Sin dalla sua prima tragedia Eschilo aveva immesso immediatamente i suoi spettatori nella situazione e nell'ambiente tragico, presentando le figlie di Danao che cercano protezione presso gli altari. Sviluppando questo punto, Euripide giunge alla forma drammatica di presentare, all'inizio della tragedia, il quadro vivente di un personaggio in attitudine di supplice presso un altare. Qui, Andromaca s'è rifugiata nel sacrario di Tetide, un tempo moglie di Peleo, il quale ora, pur vecchissimo, regna su Ftia per desiderio di suo nipote Neottolemo. Quest'ultimo, infatti, è a Delfi, per domandare perdono ad Apollo d'avere osato una volta chiedergli conto dell'uccisione di suo padre. Ermione vuol giovarsi della sua assenza per sbarazzarsi, con l'aiuto del padre che ha mandato a chiamare, di Andromaca e del figlioletto che questa ha dato a Neottolemo. Andromaca ha nascosto il bambino e ricercato per sé la protezione della divinità. Ella stessa narra tutto questo nella maniera stereotipa che Euripide a quel tempo aveva già fissato per il prologo. Solo una volta il tono si fa accalorato: « Contro mia voglia ho diviso il letto di Neottolemo, ed ora anche questo è cosa passata. Ne sia testimone il grande Zeus ». Già intuiamo l'intima tragicità che grava su questa donna.

L'intreccio ha inizio con la notizia, portata da una vecchia serva, che i nemici hanno scoperto il nascondiglio del bimbo; resta solo la debole speranza che la serva fidata s'assuma il pericoloso incarico di chiamare in aiuto il vecchio Peleo.

Solo a questo punto lo scarno racconto del prologo trova integrazione, sul piano sentimentale, nei lamenti di Andromaca, che pure sono mantenuti su di un tono smorzato. Soltanto qui il poeta tragico ha scelto la forma elegiaca, in cui trova sfogo, non la passione accesa, ma il dolore malinconico.

Il coro delle donne tessaliche, pieno di comprensione, come nella *Medea*, per la straniera, ma insieme timoroso della giovane principessa, ci predispone all'incontro delle due donne.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ermione è ancora quasi una bambina; ma è autoritaria, capricciosa, orgogliosissima d'essere figlia del potente re spartano, altezzosa perfino, per questo motivo, nei confronti di Neottolemo e della sua terra. Non ha quindi saputo acquistarsi l'amore dello sposo, tanto più che non le è stato dato d'aver figli. Naturalmente, di questo non può non aver colpa Andromaca, con le sue arti magiche. Piena d'invidia, di gelosia, d'odio, e adorna delle vesti e dei monili che s'è portata dalla ricca Sparta, ella affronta quindi la rivale, di cui avverte benissimo l'interiore superiorità. Vuole umiliare Andromaca, la « schiava », la investe di velenoso scherno, la copre di malignità. Gravemente offesa, questa risponde con dignità, e non le risparmia verità amare: « Non è colpa mia se il tuo sposo si allontana da te. È colpa del tuo essere, della tua superbia, della tua intolleranza ». « Ettore carissimo » (e involontariamente rivela a chi siano tuttora rivolti i suoi pensieri), « come concepivo diversamente il mio dovere di sposa! ».

Ermione è, moralmente, sconfitta, ma ha dalla sua parte la forza, e accenna già velatamente a un mezzo in suo potere per attirare Andromaca fuori del suo asilo.

La scena seguente mostra a che cosa ella alludesse. Giunge Menelao col figlioletto d'Andromaca, e con il cinismo brutale di chi pensa che il fine giustifichi i mezzi, egli pone la madre dinanzi all'alternativa di abbandonare il suo asilo o di assistere alla morte del suo bambino. Ancora una volta Andromaca si vede scorrere dinanzi agli occhi della mente tutta la sua vita di sventura. Poi conclude: « Sarebbe una vergogna, se non morissi per mio figlio ». Abbandona l'altare e subito Menelao la mette in catene, perché ha da dirle parole ben dure: « Ora ti ho in mio potere, ma non per questo il tuo bambino è salvo. Non sarò certo io ad ucciderlo; ma mia figlia potrà decidere ».

Vien toccato così il vertice dell'infamia e, per Andromaca, il fondo della miseria. Il suo sacrificio è stato inutile. Ella non abbandona il suo atteggiamento regale e solo quando, già in catene accanto al suo bambino, sta per essere portata via, l'amor materno vince in lei la fierezza, a tal punto, ch'ella esorta il figlio a tentare una preghiera. « Puoi con ugual risultato supplicare gli scogli del mare », risponde Menelao. All'ultimo istante giunge invece Peleo, e appare allora appieno che tipo di miserabile sia lo Spartano. Non osa tener testa al vecchio, giunto solo, e si allontana con un pretesto, senza neppure curarsi più della sorte della figlia, mentre Peleo assicura ad Andromaca, anche per l'avvenire, la sua protezione.

Un inno di lode all'energia del vecchio eroe conclude questa parte del dramma. Ha inizio poi una nuova azione. All'apparenza, è vero, non è che il seguito della prima, perché ci vediamo innanzi Ermione disperata, timorosa della collera del marito e tormentata da pensieri di suicidio. Ma anche a lei

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

giunge un aiuto inatteso. Compare suo cugino Oreste. Da una nuova esposizione dei fatti apprendiamo che Menelao aveva fidanzato con lui la propria figlia, prima di prometterla a Neottolemo per acquistarne l'aiuto. Più tardi Oreste aveva invano pregato per averla. Ora, alla notizia della contesa fra le due donne, egli è venuto a Ftia, ed è volentieri disposto a portarsi con sé in patria Ermione. Dopo aver accennato oscuramente a certi suoi progetti ai danni di Neottolemo, si allontana con lei.

Un breve canto corale, come nella *Stenebea,* deve coprire un lungo periodo di tempo. Poi un messo reca la spaventosa notizia che Neottolemo è stato ucciso nel sacrario di Apollo dai Delfii istigati da Oreste. Fin dalle prime parole del racconto, Peleo appare distrutto, anche fisicamente, dalla notizia, e intona poi con il coro un appassionato lamento funebre per il nipote. Appare allora Tetide, a dare previsioni consolanti per il futuro. Andromaca, nel paese dei Molossi, diventerà la moglie di suo cognato Eleno e attraverso il suo figlioletto sarà la progenitrice di una potente casa principesca; Peleo godrà al fianco suo, di Tetide, l'immortalità.

La tragedia è imperniata sulla figura di Andromaca, sulla tragicità di questa donna che non solo, come Ecuba, in un repentino capovolgimento del destino ha patito il più profondo avvilimento, ma per l'insensibilità dei vincitori è stata anche legata all'uomo, il cui padre le ha ucciso il marito. Al personaggio di Neottolemo Euripide non attribuisce affatto il carattere disumano che aveva nell'epica, e soprattutto si guarda bene dall'accennare che abbia assassinato il piccolo Astianatte. Andromaca poi è evidentemente per Neottolemo qualcosa di più che un oggetto di piacere, ed ella stessa sa che cosa, come donna, ha da offrirgli; tuttavia egli rimane per lei il « signore », ch'ella non ama e non può amare, anche se è diventato il padre del suo bambino, anche se, nelle ultime parole che ella rivolge al piccolo, involontariamente traspare un po' di tenerezza verso colui che gli è padre. Ettore rimane il suo unico pensiero.

Con tutto ciò deve sentirsi ora accusata di ricercare, per « barbarica » lussuria, il letto di Neottolemo, deve lottare per conservare a sé e al bambino un posto nella casa di lui. Il momento più tragico della sua vita è quello in cui s'avvede che il suo sacrificio è stato inutile. Ma tragico è più che altro l'atteggiamento veramente regale che questa donna conserva, nel dolore, di fronte agli uomini e ai colpi della fortuna. Come Alcesti, Andromaca dà prova di grandezza e di *arete* femminile, ma impersona ad un tempo la tragicità del suo sesso, la cui sorte, interiore ed esteriore, non viene determinata dal carattere dell'individuo, ma dal rapporto con l'uomo.

Accanto ad Andromaca sta Ermione, principessina viziata come la figlia

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

del re di Corinto nella *Medea;* non però semplicemente abbozzata per fare da sfondo al personaggio principale, ma precisata nella sua individualità. Tutt'altro che regale, volgare nei sentimenti, nei discorsi e negli atti, ella ci è antipatica dal suo primo apparire, e ci diviene odiosa per la bassezza con cui perseguita la rivale indifesa. Ma il suo piano più malvagio finisce poi per ritorcersi ai danni di suo padre e, infantile com'è, non possiamo non crederle, quando afferma d'avere ceduto alle insinuazioni altrui. Anzi, finisce col farci un po' compassione quando nella sua paura del marito si mescola anche onesto pentimento. Nella facilità con cui si abbandona ad ogni impulso e ad ogni influenza, ella è la vera antitesi di Andromaca, interiormente salda ed eroica.

Euripide ha liberamente inventato sia tale gioco di contrasti che il conflitto delle due donne, fondendoli in un dramma d'unitaria compattezza. Tanto più sorprendente è ch'egli stesso distrugga questo armonico insieme. In effetti, la struttura di questa tragedia non presenta solo una bipartizione, ma addirittura una frattura. Andromaca scompare alla metà del dramma totalmente, tanto che non veniamo neppure più a sapere che impressione le faccia la morte di Neottolemo. Vediamo invece ancora di sfuggita Ermione, ma in realtà il contenuto della seconda parte è dato da un'azione del tutto nuova, l'assassinio di Neottolemo. La sua persona serve a connettere, dall'esterno, le due parti. Nel tema della dissoluzione familiare, la fine della sua vita costituisce addirittura un artistico crescendo. Il poeta ha aggiunto ai due motivi anche quello dei vecchi diritti che Oreste poteva vantare su Ermione, e si avvale esplicitamente dello scherno con cui Neottolemo ricaccia Oreste per mitigare negli spettatori l'orrore dell'assassinio. Neottolemo però non compare affatto sulla scena. Uno spettatore antico, è vero, sarà stato più pronto di noi ad avvertire, dai lamenti di Peleo, che il dramma, nel suo insieme, è la tragedia di una stirpe eroica sul punto di tramontare miseramente dopo aver raggiunto lo splendore più radioso, e a cui è dato soltanto sopravvivere nella fama dei posteri o rinnovare l'antica virtù in una tarda discendenza; rimane comunque innegabile che nelle due parti della tragedia agiscono motivi artistici del tutto eterogenei. Motivi, per di più, che non sono originati dall'argomento stesso.

Ce ne avvediamo tanto più chiaramente per il modo in cui Euripide ha rifuso l'antico racconto della morte di Neottolemo. Nel sacrario delfico di Apollo si mostrava un sepolcro di Neottolemo, e certo molto presto si formò una leggenda delfica, secondo la quale il violento figlio di Achille era venuto per chiedere conto ad Apollo dell'uccisione di suo padre, e aveva poi dovuto scontare simile empietà con la morte. Per affrancare Neottolemo da questa macchia si immaginò più tardi ch'egli avesse perso la vita in una contesa sorta nel sacrario. Questa versione però poneva a sua volta in cattiva luce

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Apollo, che aveva permesso si compisse nel suo tempio l'atto sanguinoso. Quindi Sofocle, in una sua *Ermione,* ricorse ancora all'antica leggenda ufficiale e collegò la morte di Neottolemo, dopo la quale Ermione era divenuta sposa di Oreste, con la sua temeraria protesta. E a lui Euripide si riallaccia; ma mentre Sofocle si preoccupava, come sempre, di giustificare il dio, Euripide ne sottolinea più che mai la responsabilità. Anche per lui Neottolemo s'è recato, una volta, a Delfi per chieder ragione al dio della morte del padre; ma in quell'occasione Apollo l'ha lasciato fare, e solo quando Neottolemo in un viaggio d'espiazione (d'invenzione del poeta) vuole chiedergli perdono, il dio si fa complice dell'umana brama di vendetta, rendendo efficaci, agli orecchi dei Delfii, le calunnie di Oreste; e quando costoro, assalito subdolamente l'eroe, indietreggiano vili dinanzi a lui, il dio interviene personalmente con grida d'incitamento perché i molti sopraffacciano il solo. Il sepolcro di Neottolemo non sarà quindi, come in un'ode di Pindaro, venerando ricordo, ma, testimone di un vile assassinio, marchio d'onta per i Delfii. E non solo per gli uomini:

> Ciò fece il dio che indirizza altrui,
> che ad ognuno mostra il giusto e l'ingiusto,
> ciò fece al figlio d'Achille mentre scontava la sua colpa.
> Si ricordò, come un uomo vile,
> d'antichi torti. Come potrebbe dunque essere saggio? [1].

così il messo conchiude il suo resoconto, e solo ora capiamo completamente perché, prima, un canto corale aveva toccato, senza necessità, l'argomento del comando apollineo di matricidio. « O divinità, o Febo, come posso crederlo? » [2]. Nella sua *Elettra,* più tardi, Euripide doveva trasfondere la sua indignazione per simili indegne fantasie. Ma già qui la rifusione del mito di Neottolemo è da intendersi solo pensando che il poeta si senta urtato nell'intimo da questo dio e dai suoi delfici profeti. E si ha la sensazione che a sollecitare il poeta sia stato un evento attuale.

Sensazione che proviamo, del resto, anche nella prima parte. La volgare astuzia di Menelao adempie certo al fine artistico di accrescere la nostra pietà per Andromaca. Ma perché anche altrove il re spartano vien dipinto con le tinte più odiose? Egli è qui l'uomo per cui ogni mezzo è buono allo scopo, che non mantiene la sua parola nè verso Oreste (Euripide ha esplici-

---

[1] 1161 *τοιαῦθ' ὁ τοῖς ἄλλοισι θεσπίζων ἄναξ,*
ὁ τῶν δικαίων πᾶσιν ἀνθρώποις κριτής,
δίκας διδόντα παῖδ' ἔδρασ' Ἀχιλλέως,
ἐμνημόνευσε δ', ὥσπερ ἄνθρωπος κακός,
παλαιὰ νείκη. πῶς ἂν οὖν εἴη σοφός;

[2] 1036 *ὦ δαῖμον, ὦ Φοῖβε, πῶς πείθομαι;*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tamente alterato questo particolare rispetto a Sofocle) né verso Andromaca, che davanti a Troia ha sostenuto una parte così miserevole, da vile schiavo di donne ed ora usa la forza bruta contro una donna indifesa, ma di fronte alla risolutezza di un vecchio si ritira poi vilmente, lasciando nei guai persino la propria figlia. Tratti simili vengono attribuiti, non a Menelao individuo, ma a Menelao in quanto rappresentante della stirpe spartana. Contro questa si rivolge anche l'ira di Andromaca:

> O Spartani, a tutto il mondo i più odiosi degli uomini voi siete,
> consiglieri d'inganni, maestri di menzogna, architetti di malanni,
> senza fedeltà né fede; sempre seguite vie tortuose.
> A torto siete così potenti nell'Ellade.
> Quale delitto non esiste fra voi? non sono forse molti gli assassinii?
> non siete avidi, non si scopre che sempre una cosa dite con la lingua
> e un'altra sempre pensate?
> Che possiate perire [1].

L'accusa di viltà certo non poteva essere estesa a tutta la stirpe; in compenso udiamo un aspro sfogo, del tutto immotivato, sulla « immorale » educazione delle fanciulle spartane. Non v'è dubbio: come nella seconda parte a modellare la materia è l'odio per Delfi, qui è l'odio verso la « perfida » Sparta, per la quale, secondo un detto contemporaneo di Aristofane, « non v'è altare, né parola, né giuramento che valga ». Il che è comprensibile in un tempo in cui Atene era in lotta con Sparta per la vita e per la morte, e il dio delfico aveva solennemente assicurato il suo aiuto agli Spartani. Nel 366 un inviato ateniese poteva ancora tentare di suscitare nel Peloponneso sentimenti ostili verso Argo, indicando il matricida Oreste come rappresentante di quella stirpe. Allo stesso modo qui la brutalità e la subdola astuzia di Menelao dovevano essere, per i contemporanei, una denuncia contro Sparta. A noi simile « tendenza » può apparire antiartistica. Pensiamo però che già nella tragedia eschilea operavano motivi patriottici, e vedremo in seguito come tale eredità affiorasse in Euripide proprio durante la guerra. Egli è interprete di ciò che commuove il suo popolo, non solo nei suoi sfoghi contro il nemico comune, ma anche in certi incitamenti e in certe riflessioni del tutto legati al suo tempo, che attribuisce ai suoi personaggi senza curarsi della verosimi-

---

[1] 445 *ὦ πᾶσιν ἀνθρώποισιν ἔχθιστοι βροτῶν*
Σπάρτης ἔνοικοι, δόλια βουλευτήρια,
ψευδῶν ἄνακτες, μηχανορράφοι κακῶν,
ἑλικτὰ κοὐδὲν ὑγιὲς ἀλλὰ πᾶν πέριξ
φρονοῦντες, ἀδίκως εὐτυχεῖτ' ἀν' Ἑλλάδα.
τί δ' οὐκ ἐν ὑμῖν ἐστιν; οὐ πλεῖστοι φόνοι;
οὐκ αἰσχροκερδεῖς, οὐ λέγοντες ἄλλα μέν
γλώσσῃ φρονοῦντες δ' ἄλλ' ἐφευρίσκεσθ' ἀεί;
ὄλοισθε.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

glianza psicologica. Ma, ciò facendo, distrugge l'intima armonia di questo dramma. L'appunto mosso dagli antichi critici d'arte, per i quali tutto il motivo della gelosia era più adatto alla commedia, nasce da un fraintendimento dell'arte euripidea. Non contesteremo tuttavia la legittimità del loro giudizio complessivo, che cioè l'*Andromaca* sia da annoverarsi fra le opere di secondo piano.

Gli antichi filologi avevano già rilevato il carattere attuale degli irosi attacchi a Sparta, e alcuni avevano perciò situato cronologicamente la tragedia al principio della guerra peloponnesiaca. L'odio contro Sparta, però, si mantenne vivo anche dopo, e il finale della tragedia ci fa pensare ad un'epoca posteriore. La profezia di Tetide, che i discendenti del figlio d'Andromaca avrebbero regnato felicemente e in successione ininterrotta sui Molossi, implicando per questi un augurio di bene, ci fa scartare i primi anni della guerra, in cui questo ceppo epirota aveva combattuto contro Atene. Solo più tardi esso mutò orientamento, e il giovane re Taripa fu educato ad Atene. Può darsi che in quel periodo egli abbia avvicinato Euripide. L'odio contro Sparta infedele fu specialmente forte nel 423, quando Brasida violò l'armistizio appena stipulato. È vero che poi gli animi s'acquetarono presto; l'armistizio rimase valido, si iniziarono trattative di pace, ed Euripide non era uomo da volerle turbare. Gli antichi filologi informano però che l'*Andromaca* non andò in scena ad Atene. Si può quindi immaginare che Euripide abbia scritto nel 423, in un violento stato d'animo, questo canto d'odio, rinunciando però poi a farlo rappresentare.

È solo una possibilità. Comunque l'*Andromaca* deve cadere all'incirca in quest'epoca. Un raffronto dei suoi canti corali con quelli dell'*Ecuba* ce la indica come poco posteriore a quest'ultima.

IL RISPECCHIARSI DELLA PERSONALITÀ DELL'AUTORE NELLA TRAGEDIA

Bellerofonte.

Le tragedie di Euripide che abbiamo sin qui considerato cadono tutte fra il 438 e il 422, nel quinto e nel sesto decennio della sua vita. In questo periodo, dare forma alle passioni dell'animo femminile è impegno prevalente, ma non esclusivo, della sua arte. Osserveremo meglio in seguito quale forte sollecitazione egli trovasse anche nella lotta per l'esistenza che la sua patria stava combattendo. Ma già all'*Alcesti* e alla *Medea* egli univa tragedie come il *Telefo* e il *Filottete,* il cui motivo centrale era dato da problemi della vita pubblica; e quel poco che sappiamo di queste tetralogie ci lascia desumere

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

che il poeta, non solo possedesse varietà d'interessi, ma mirasse anche ad una complessità di struttura e di contenuto.

A motivi della tragedia antica doveva rifarsi un dramma appartenente già all'epoca più tarda dell'attività euripidea. Nei suoi *Eliadi* Eschilo aveva rappresentato la sorte di Fetonte, il figlio di Elio, che avendo osato guidare il carro del sole, aveva dovuto scontare con una fine miseranda questa sua violazione dei limiti umani. Anche Euripide compose un *Fetonte,* di cui si rinvennero frammenti che indussero persino Goethe a tentarne una ricostruzione. Come già Goethe osservò, Euripide era qui pervenuto ad un approfondimento della tragicità mostrando come la *hybris* in realtà ripugnasse alla natura del giovane. Proprio perché, per una sua intima sensibilità, egli si ribella allo sposalizio con una dea, pensando che ad una creatura umana non possa venirne del bene, sua madre Climene (che nel frattempo ha sposato il re degli Etiopi Merops) gli svela la sua vera origine; e il suo desiderio di certezza lo spinge allora a chiedere ad Elio il carro del sole. Legato da una promessa che un tempo aveva fatto a Climene, il dio asseconda, pur vivamente preoccupato, il desiderio del figlio. Anche qui il viaggio termina presto in una rovinosa caduta; e mentre già sulla terra si fanno gli ultimi preparativi per le liete nozze, vien recato alla madre il corpo del figlio. E anche Climene, con questa invenzione di Euripide, viene così coinvolta nella tragicità di Fetonte. Nell'età matura il poeta descrisse più volte la sorte della donna che ha goduto dell'amore di un dio e deve serbarne angosciosamente il segreto di fronte a tutti. Qui, dopo la catastrofe, Climene non è solo tormentata dal timore che il marito scopra il suo fallo, ma deve anche sentirsi colpevole della morte del figlio diletto, poiché ella stessa lo ha incoraggiato a rivolgere la sua richiesta al padre divino. Insieme con la vita del figlio è distrutta anche la vita di Merops, che nelle nozze del figlio con la dea ravvisava il culmine della ventura umana. Nel finale doveva poi certo apparire, come *deus ex machina,* Afrodite, annunciante che Fetonte avrebbe continuato la sua esistenza nel cielo, come stella del mattino.

Inconfondibile è la novità di contenuto, prettamente euripideo, che la tragedia ne riceve. Tuttavia il poeta si muove qui ancora nella direzione che il vecchio maestro aveva indicato. Già prima, invece, egli aveva rifuso, secondo uno spirito pienamente originale, un tema analogo.

Per indurre a rifuggire da mire temerarie, Orazio (c. IV, 11, 25) propone, accanto all'esempio di Fetonte colpito dal fulmine, quello di Bellerofonte sbalzato dal cavallo alato. In Euripide Bellerofonte compare nella *Stenebea,* casto giovane calunniato, nella parte di semplice antagonista che reagisce alla parte attiva sostenuta dalla donna. In un dramma di tutt'altro tenore, intitolato perciò dal suo nome, il poeta ha fatto invece di lui il pro-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tagonista della vicenda e della tragicità. Entrambe le tragedie debbono risalire circa alla stessa epoca. E come nella *Stenebea* abbiamo potuto ravvisare un'ulteriore elaborazione del motivo di Fedra, così il *Bellerofonte* è nato dallo stesso spirito cui era informato, nell'*Ippolito*, il canto che esprimeva i sentimenti personali del poeta (v. sopra p. 318).

« Ricercando ciò che di lieto il giorno reca, vorrei quietamente entrare nella vecchiaia », auspica Pindaro nella settima ode istmica, e subito esorta a non aspirare a mete troppo lontane. « Pegaso alato sbalzò di groppa il suo padrone, Bellerofonte, allorché questi volle giungere alla dimora del cielo ». In Euripide, il canto che il coro intona sotto l'impressione dell'immeritato dolore di Ippolito, prende forma in una preghiera analoga: « Conceda un dio ch'io possa accogliere con animo lieve i doni dell'oggi, del domani! ». Anch'egli sa di un pericolo che s'oppone all'adempiersi di tal voto. Per lui esso non è però la *hybris* superba di sé, aspirante al cielo, da cui Pindaro deve porre in guardia la sua società di nobili; è invece l'inquietudine del cuore, che non lascia adito al pacifico godimento, è l'incessante indagare della mente, che tanto volentieri scoprirebbe negli eventi una provvidenza divina e vi scorge invece soltanto disordine. « Sono in collera con gli dei » [1]. Eppure, anche per lui, in questo stesso periodo, tale pericolo s'impersona in Bellerofonte, e sia pure in un Bellerofonte che ha tutt'altra impronta di quello di Pindaro e della tradizione.

Questo Bellerofonte non è spinto al suo volo verso il cielo dalla *hybris;* è un ricercatore ansioso, in collera con dio e col mondo. Lunghe discussioni riempiono la prima parte della tragedia. Vi si levano lamenti sulla sorte umana e sull'ingiustizia del corso degli eventi. « E qualcuno ancora crede negli dei del cielo? No, non ci sono dei, non ce ne sono, per chi non sia insensato e non dia retta ai vecchi discorsi » [2]. « Un dio che agisca ignobilmente non è un dio ». Certo vien lumeggiato anche l'altro aspetto della questione. « Mai stirpe ingiusta se ne stette sicura », canta il coro. « Il tempo eterno fornisce il giusto metro, porta alla luce la cattiveria degli uomini ». Ma argomenti e controargomenti umani non portano ad alcuna soluzione. Per non fare interiormente naufragio, Bellerofonte deve raggiungere, col suo Pegaso, mete più alte di quelle che ha ottenuto nelle sue lotte terrene. Si sente quindi spinto verso il cielo, per strappare agli dei stessi la soluzione dell'enigma della vita. Pegaso lo sbalza di sella. Azzoppato, coperto di cenci, Bellerofonte riappare sulla scena, solo per morire. Ma alla quiete della morte

---

1 Hippol. 1146 *μανίω θεοῖσιν*

2 fr. 286 *φησίν τις εἶναι δῆτ' ἐν οὐρανῷ θεούς;*
οὐκ εἰσίν, οὐκ εἰσ', εἴ τις ἀνθρώπων θέλει
μὴ τῷ παλαιῷ μῶρος ὢν χρῆσθαι λόγῳ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

egli passa interiormente pacificato. All'uomo non è dato penetrare i misteri divini; ma l'avere adempiuto, entro i suoi limiti e nel suo ambito, ciò che doveva adempiere, l'essere stato per tutta la vita pio verso la divinità, generoso e giusto verso gli uomini, è quanto consola il morente.

Al di là del personaggio di Bellerofonte scorgiamo lo stesso Euripide, con tutta la tragicità della sua vita, con il suo ardore di ricerca e il suo faustiano impulso a risolvere l'enigma della vita, con la convinzione, faticosamente raggiunta, che simile mira oltrepassi i limiti dell'umano e sia perciò destinata a naufragare, con il suo desiderio struggente di una conclusione conciliante. E perciò in questa tragedia Euripide ha creato qualcosa di completamente nuovo, di valore pari alla creazione del dramma psicologico. Non ha indicato alla tradizione, dall'esterno, una nuova via da seguire, come nella *Medea,* ma l'ha trasformata, invece, completamente dall'interno. L'ha trasformata al punto da renderla simbolo della sua vita personale. È assai probabile, è vero, che con tutto ciò egli avesse la sensazione di rimanere fedele, con la sua creazione, allo spirito antico della tragedia, e di parlare da maestro, da educatore, a tutto il suo popolo. Egli creò comunque un'opera dominata da uno spirito completamente nuovo, in cui per la prima volta un individuo rappresenta se stesso, liberandosi di un'esperienza personale, intima.

Il poeta non muove qui guerra agli dei della religione popolare. « Fosti pio verso gli dei finché vivesti », è il conforto del morente. Ma questa consolazione e questo riconoscimento non gli vengono né da un dio né da un altro uomo. È Bellerofonte stesso che riflette sulla propria vita e dalla consapevolezza del dovere compiuto trae motivo d'intima pacificazione. Il poeta sente in tal modo l'autonomia dell'individuo, che nell'etica socratica avrebbe trovato la sua espressione teoretica.

Eracle.

Dal volo verso il cielo dell'inquieto Bellerofonte, alla tragedia dell'uomo d'azione, di Eracle, che secondo la fede dorica con il suo umano eroismo s'era davvero acquistato il cielo, il passo è breve. Nella rappresentazione che Sofocle, nelle *Trachinie,* aveva dato della fine di Eracle, la tragicità di tutto il genere umano era simbolizzata nel destino del suo più forte rappresentante. Euripide invece, già nell'*Alcesti,* dai lineamenti comici che il carattere del dramma esigeva, aveva fatto trapelare la tragicità personalissima di quest'uomo, che compie con demonica facilità imprese sovrumane, ma al servizio di chi gli è inferiore.

Questa sua condizione servile era carattere antichissimo, e stava certo a significare sin dall'inizio per l'uomo greco la limitazione imposta anche alla

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

umanità più alta. Il mutare della religiosità portò poi ad esigere una spiegazione più concreta di come Zeus avesse potuto risolversi ad imporre al proprio figlio simile servizio. E se perfino Apollo aveva dovuto lavorare per un anno da Admeto, ad espiazione di un atto sanguinoso, apparve ovvio anche qui ravvisare nella condizione servile di Eracle l'espiazione di un grave colpa di sangue. In stato di follia, narrava quindi già l'epica, Eracle aveva ucciso i propri figli, e questo delitto, anche se involontario, esigeva un risarcimento così grave. La leggenda era probabilmente nata a Tebe, dove poteva insieme spiegare come mai l'eroe, colà nato e venerato, fosse costretto a star lontano dalla patria e a compiere le sue imprese fuori di essa.

La narrazione era quindi tale, da testimoniare della debolezza dell'uomo in modo molto più patetico di quanto non facessero i dolori fisici che Sofocle aveva mostrato sulla scena. Questa convinzione ispirò ad Euripide, venti anni circa dopo l'*Alcesti,* probabilmente poco dopo la pace di Nicia, una tragedia dominata interamente dalla figura di Eracle, sia pure di un Eracle la cui natura e le cui esperienze non provenivano più dal mito.

All'inizio un'immagine ormai consueta, un altare con un gruppo di persone imploranti protezione. Anfitrione, il vecchio padre umano di Eracle, con la moglie dell'eroe, Megara, e i suoi tre figlioletti, ha dovuto rifugiarsi presso l'altare di Zeus, il salvatore, perché Eracle è da gran tempo lontano, impegnato nel suo viaggio agli Inferi, e frattanto a Tebe un usurpatore, Lico, s'è impadronito del potere, ha ucciso il padre e i fratelli di Megara ed ora s'accinge a fare lo stesso con i figli di Eracle creduto morto.

L'azione esteriore ha inizio, come dobbiamo attenderci, là ove la violenza si scontra con il diritto privo di protezione. Lico non è sospinto da vana sete di sangue; ma è l'usurpatore, e la morale tirannica, non meno della necessità politica, esigono che per assicurare il potere illegittimo sia estinta la stirpe dei precedenti signori. Non è necessario per lui, come per Menelao nell'*Andromaca,* far ricorso all'astuzia: egli pone semplicemente i supplici di fronte all'alternativa di abbandonare il loro rifugio o di morire arsi lì, sullo stesso altare. Non potendo questi attendersi aiuto dai vecchi Tebani che costituiscono il coro, la loro morte è certa, ed è ora soltanto questione dell'atteggiamento da assumere di fronte a simile fatalità. Nella sua lunga vita Anfitrione ha appreso a non deporre mai la speranza in un mutamento del destino, ma il suo « Prendiamo tempo! Chissà...? » nella sua situazione attuale non può che condannarlo ad una passività completa. Del tutto diversa è la giovane Megara, spiritualmente affine a Polissena. Il suo destino è ancora più grave di quello della figlia di Priamo, perché, madre, deve portare con sé nella morte i figli che tanto ama; ma anch'ella guarda in viso con fermezza alla necessità e si domanda soltanto che cosa sia per lei doveroso fare, come figlia

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di re e moglie di Eracle. Deve semplicemente patire, patire la miserabile morte del fuoco, essere oggetto di trionfo per i suoi nemici? No, ella vuol morire liberamente, trasformare la morte in azione propria. Riesce a trascinare perfino il vecchio:

> Deciditi alla morte, che comunque ti attende.
> Faccio appello, vecchio padre, alla tua nobiltà.
> Poiché chi tenta di vincere le sventure decretate dagli dei,
> dimostra coraggio, ma la sua volontà è stolta:
> ciò che deve accadere, nessuno renderà evitabile [1].

Vediamo già gli infelici, i bambini agghindati dalla madre per la morte, sulla via estrema. Poi, come nell'*Andromaca,* il mutamento improvviso.

Lungo tutto il corso di questa vicenda, già s'intravvedeva sullo sfondo la figura di Eracle. Nei dialoghi e nei canti corali continuamente il pensiero ricorreva all'eroe, al benefattore dell'umanità che aveva purificato la terra da tanti mostri, e aveva perfino retto sulle spalle la casa del cielo. Aveva compiuto opere sovrumane, ma poi era disceso agli Inferi, « e qual morto torna mai dall'Ade? ». Eppure Megara esclama improvvisamente:

> Vedo, o vechio, la persona a me più cara? o che debbo dire? [2].

È lui, infatti, vede la luce del giorno, può salutare il focolare e la patria.

Ma solo per un attimo gli è dato abbandonarsi alla gioia. Poi una nuova impressione lo assale: i bambini in ornamento funebre, il padre e la moglie in lagrime! Apprende, da un rapido dialogo, ciò che è accaduto. Lo afferra una collera furibonda, di fronte alla quale perfino il vecchio padre sbigottisce. Egli esorta il figlio alla calma e alla prudenza, e anche l'eroe pensa ora che primo dovere di chi è risalito dagli Inferi sia di ringraziare gli dei della casa.

Solo ora trova il tempo di attirare a sé i figli. Euripide aveva per i bambini, per le piccole gioie domestiche dei genitori, più interesse, più delicata sensibilità di qualsiasi altro poeta greco. Qui, al principio del dramma, la madre aveva narrato come i bambini chiedessero: « Dov'è il babbo? Che fa? Quando ritorna? », come ella li consolasse con delle favole eppure, ad ogni cigolar di porta, essi balzassero su, pronti a salutare il padre. Ora egli è qui; senza volerlo, la sua esplosione d'ira ha intimidito anche i piccoli, ma ora

---

1 307 *τόλμα μεθ' ἡμῶν θάνατον, ὃς μένει σ' ὁμως.*
προκαλούμεθ' εὐγένειαν, ὦ γέρον, σέθεν·
τὰς τῶν θεῶν γὰρ ὅστις ἐκμοχθεῖ τύχας,
πρόθυμός ἐστιν, ἡ προθυμία δ' ἄφρων·
ὃ χρὴ γὰρ οὐδεὶς μὴ χρεὼν θήσει ποτέ.

2 514 *ὦ πρέσβυ, λεύσσω τἀμὰ φίλτατ'; ἢ τί φῶ;*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

che il padre si volta verso di loro, essi gli si gettano fra le braccia, si aggrappano alla sua veste, non lo lasciano più. E il rude eroe non si vergogna del suo sentimento paterno: « Nell'amore per i figli siamo tutti uguali ». Stretto dai bambini, ai lati la moglie e il padre, egli entra in casa. Un'immagine che s'imprime indelebilmente nella mente dello spettatore.

La conclusione di questa parte del dramma può essere breve. Lico entra nel palazzo per far eseguire l'ordine di morte, ma presto il coro lo sente urlare di dolore, e intona allora un canto di giubilo. Prima, Anfitrione poteva indignarsi con Zeus, credersi superiore a lui in amor paterno; ora non solo la fede nella paternità di Zeus trova splendida conferma; ma lo sfrontato usurpatore, che con parola incredula aveva osato negare la potenza degli dei, ha dovuto sperimentare come presso di loro il diritto conservi intatta la sua validità.

Sentiamo, sì, un canto di giubilo, ma è un canto di giubilo al modo di Sofocle, al quale fa seguito immediatamente la catastrofe. Un urlo d'orrore lo interrompe. Sopra il palazzo appare Iride, l'ancella degli dei, e accanto a lei una donna terrificante, dalla maschera spaventosa, con le serpi nei capelli e una sferza in mano. È Lissa, il demone della follia. Era le ha affidato un compito così terribile ch'ella stessa esorta la signora dell'Olimpo a non spingere troppo in là la sua collera, a non aizzare il benefattore dell'umanità a trucidare, demente, i suoi figli. Invano. Ella deve adempiere la volontà di Era. Sentiamo allora provenire dalla casa nuove grida di dolore, intuiamo, insieme con il coro, il fatto spaventoso che sta accadendo all'interno, finché un servo ce ne dà conferma con una relazione precisa. Eracle si apprestava a compiere un sacrificio per purificare la casa dal sangue versato. Ed ecco che improvvisamente rotea gli occhi, iniettati di sangue. Gli esce bava dalla bocca. « A che doppia fatica, doppio sacrificio espiatorio, se ancora debbo uccidere Euristeo? ». Crede di salire sul carro, pensa di essere all'istmo, a Micene. Si vede dinanzi i figli di Euristeo, e sono invece i suoi stessi figli. Questi fuggono, implorano. Il padre ne trafigge uno, raggiunge l'altro con la clava, uccide il terzo e, con la stessa freccia, la madre che lo vuol salvare. Va poi in cerca dell'ultima vittima, il vecchio padre. Ma compare una divinità (Pallade, a quanto pare), che scagliandogli contro una pietra gli provoca un benefico stordimento.

La catastrofe doveva riuscire inaspettata per gli spettatori ateniesi non meno che per il coro. Dal mito era loro nota la follia e l'infanticidio. Ma questi fatti erano precedenti alle grandi imprese di Eracle, e non li si attendeva più a questo punto. La minaccia incombente sulla famiglia da parte di Lico è libera invenzione di Euripide; egli non accenna poi più minimamente a darvi un seguito, e non suscita neppure, come ad esempio nella *Medea,* timori

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

imprecisati di un pericolo che gravi sui bambini; al contrario, ha solo mostrato il tenero affetto del padre. L'efficacia drammatica doveva quindi nascere dal mutamento repentino.

Al proposito, e riguardo a Lissa ed Era, avremo in seguito altro da aggiungere. Per il momento seguiamo lo svolgersi della vicenda fino in fondo.

A prevenire altre sciagure, Anfitrione e i servi hanno incatenato ad una colonna tronca l'eroe, ancora immerso nel sonno che Atena gli ha provocato. Si fa ora visibile l'interno del palazzo, e scorgiamo il dormiente in mezzo alle macerie della stanza rovinata, circondato dai cadaveri dei suoi. Macabra antitesi al lieto ritorno cui avevamo appena assistito.

Segue una scena che pur richiamando molto le *Trachinie* di Sofocle, appare strutturata secondo uno spirito del tutto originale. Anfitrione e il coro osservano con apprensione il dormiente e si scambiano sottovoce, in un canto alterno, le loro impressioni. Poi l'eroe si desta. Anfitrione s'avvede ben presto che il figlio è ora in sé ed osa scioglierne le catene, ma è costretto a parlargli del suo delitto, e il primo pensiero dell'infelice è « Acqua, o fuoco, o spada, per liberarmi dall'onta che grava sulla mia vita! ». Ma prima ch'egli possa attuare il suo impulsivo proposito, ne viene impedito. Compare Teseo, che Eracle ha salvato dagli Inferi (già prima ne abbiamo avuto breve notizia), per dimostrare all'amico la sua gratitudine aiutandolo contro Lico. Eracle s'è velato il capo, per l'onta e per non contaminare l'amico col suo delitto. Teseo dividerebbe con Eracle senza esitare anche la sventura; ma qui non la teme. « Mortale qual sei, non contamini la divinità ». E poi che Eracle non sa liberarsi dalla sua preoccupazione, pronuncia le belle parole:

L'amico non sarà mai una maledizione per l'amico [1].

E l'amico è anche l'uomo che sa aiutare l'amico a vincere, nel suo intimo, la disperazione. È il suo *alter ego,* partecipa appieno alla sua miseria, e ne sta tuttavia tanto al di fuori, da conservare la tranquillità dello sguardo. Anche di fronte a lui Eracle parla del suicidio come della conseguenza ovvia del suo delitto. Ma la risposta che riceve è sorprendente: « Parli come un vagabondo qualsiasi ». « Un Eracle, che ha tanto sopportato, il benefattore dell'umanità, non può agire come uno stolto sconsiderato ». Eracle non vuole ammetterlo. La sua decisione è ponderata. Anche prima la sua vita tormentata non era degna d'essere vissuta (così almeno gli pare, riandando il suo passato), ed ora — dove andare? Dove trovare paesi ed uomini che non caccino lontano da sé l'infanticida? La risposta di Teseo purtroppo è mutila nei manoscritti; egli deve aver comunque ribattuto che una vita da benefattore dell'umanità

---

1 1234 *οὐδεὶς ἀλάστωρ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

non è indegna d'essere vissuta, e che proprio una simile vita impone il dovere di dar prova di virile fermezza anche nella sventura. Poi gli offre un rifugio nella sua Atene e gli fa prevedere che, in vita e in morte, egli sarà pur sempre onorato come il benefattore dell'Ellade. Le parole dell'amico risvegliano nel cuore di Eracle pensieri sopiti. Il suicidio, che prima gli sembrava così ovvio, gli appare ora in tutt'altra luce. È davvero eroismo gettar via la vita?

> No, chi non è in grado di far fronte alle sventure,
> non ha neppure il coraggio di sfidare l'arma del nemico.
> Da forte sopporterò la vita [1].

Ben grave è questa vita, e ancora una volta il dolore si fa acerbissimo. Come in Sofocle, quest'uomo rude impara a conoscere le lagrime, non perché sopraffatto da dolori fisici, ma perché il distacco dai corpi dei suoi cari gli ripresenta con piena lucidità alla coscienza il suo delitto. Deve pregare ancora Teseo di non lasciarlo solo, perché nel suo dolore non nuoccia a se stesso. E ancora una volta Teseo deve chiedergli dove sia dunque il celebre Eracle, l'eroe, l'uomo forte. Quando poi, condotto e sorretto da Teseo « e da lui rimorchiato » egli si allontana, abbiamo dinanzi agli occhi il quadro antitetico alla scena in cui egli, padre forte, aveva portato in casa i bambini a lui aggrappati e il poeta aveva impiegato la medesima metafora. Ma le sue ultime parole: « Più della ricchezza e della forza fisica ha valore un amico fedele! » ci danno la convinzione che con l'aiuto dell'amico egli potrà anche interiormente risollevarsi.

Come l'*Ecuba* e l'*Andromaca,* anche questa tragedia si articola in due parti, che la figura dell'eroe vale a collegare fra loro. Infatti, anche se questi, come nelle *Trachinie* di Sofocle, non compare sulla scena per tutto il primo atto, la sua persona domina tuttavia gli eventi, ancor più che là, poiché egli è l'unico che possa recare aiuto ai suoi nel loro bisogno; come in effetti poi farà, alla fine di questa parte. Dopo, è vero, ha inizio un'azione completamente nuova, e il poeta fa di tutto per farcelo rilevare. La tragedia attica in genere presenta volentieri l'improvviso rovesciarsi della ventura in sventura; mai però in forma così sconcertante come qui, ove immediatamente dopo il canto di gioia del coro per il ritorno di Eracle e la salvezza della sua famiglia, risuona l'urlo di spavento suscitato dalla vista di Lissa. Con questo motivo, introdotto così di sorpresa, il poeta ha raggiunto la più viva efficacia scenica. Ma ciò significa forse che le due azioni siano fra loro accostate senza alcun nesso?

---

[1] 1349 *ταῖς συμφοραῖς γὰρ ὅστις οὐχ ὑφίσταται,*
οὐδ' ἀνδρὸς ἂν δύναιθ' ὑποστῆναι βέλος.
ἐγκαρτερήσω βίοτον.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Oppure, interpretando la volontà del poeta, oltre ad un rapporto cronologico (che non è una connessione), dobbiamo presupporne uno interno?

La vicenda della seconda parte è introdotta, come quella dell'*Ippolito,* dall'intervento della divinità. Anche qui, però, esso fornisce soltanto la cornice mitica entro cui si svolge l'azione umana, e anche qui, e in misura perfino maggiore, il poeta provoca addirittura la critica ai suoi personaggi divini. Ancor più sorprendente della comparsa di Lissa dev'essere stato per gli Ateniesi il suo ribellarsi all'incarico di Era, la sua esortazione a non rovinare il benefattore dell'umanità e degli dei. L'insensatezza del mito, della meschina gelosia e crudeltà della signora dell'Olimpo non potevano trovare più dura denuncia. E se l'occhio di uno spettatore fosse stato ancora troppo sprovveduto per intravvedere l'intento del poeta, lo avrebbero ben presto illuminato le parole dirette. Nell'*Ippolito* Fedra definiva le insinuazioni della nutrice che perfino Zeus soggiacesse alla potenza di Cipride, come i « bei discorsi » che valgono solo a sviare dal retto cammino. Qui Teseo, non da corruttore, ma da amico, per infondere nuove energia in Eracle, gli fa osservare che neppure gli dei sono esenti da colpa e da pecche, che più volte si sono congiunti in un amore proibito, e che Zeus, per amor di potenza, ha messo in catene il proprio padre. Sono i medesimi racconti che già avevano indotto Senofane alla sua condanna d'Omero. Neppure Euripide crede più a questi miti. In un primo tempo, è vero, egli fa parlare Teseo nello spirito dell'età mitica, ma con la forte riserva: « Se le parole dei poeti non ingannano », e provocando proprio così, da parte di Eracle, una risposta inequivocabile, d'un'asprezza polemica: « Alle storie di adultèri, di litigi e di contese degli dei non ho mai creduto e mai crederò; sono favole infelici, inventate da bocca di poeta » [1]. Rimane così esclusa, per ogni ascoltatore, la supposizione che una dea, per bassi motivi, abbia potuto rendere folle Eracle.

E che causa aveva, allora, la sua demenza?

Pochi anni prima della rappresentazione dell'*Eracle* il giovane Ippocrate aveva pubblicato il suo lavoro *Sul morbo sacro,* in cui egli sosteneva programmaticamente il punto di vista secondo cui tutte le malattie, comprese l'epilessia e la pazzia, ben lungi dall'essere provocate da demoni, avevano la loro origine nella natura dell'uomo. Che Euripide abbia avuto rapporti personali con il celebre medico, la tradizione non dice. Comunque essi si sono reciprocamente citati, e il vivo interesse che Euripide nutriva per il fenomeno patologico della follia è testimoniato dalla sua descrizione dell'accesso di Eracle. Certamente egli s'è avvalso in essa anzitutto delle proprie osservazioni; non pochi elementi però lasciano dedurre ch'egli abbia letto anche

---

1 1346 *δοιδῶν οἵδε δύστηνοι λόγοι.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

scritti medici. Della teoria fisiologica sviluppata da Ippocrate, secondo cui la demenza che si manifesta in attacchi furiosi sarebbe causata da un eccesso di bile nel corpo, il poeta tragico certo non aveva modo di servirsi. Ciò che lo interessava erano in sostanza solo i processi psichici. Anche i medici però presupponevano un'intima relazione fra anima e corpo ed elaborarono ben presto la teoria, secondo cui il « temperamento » psichico dipenderebbe dalla mescolanza degli elementi fisici. Nel *Problemi* aristotelici Eracle viene per l'appunto citato come il tipo del μελαγχολικός, ossia, non del « malinconico » nel senso nostro, ma dell'uomo ipernormale, in cui il prevalere della bile scura celerebbe la disposizione sia alle opere eccezionali che alle infermità della mente; e la prova ivi prodotta dell'infanticidio commesso in stato di pazzia, si ripercuote evidentemente nella tragedia euripidea. In questi ambienti medici si considerava quindi il poeta come spiritualmente affine e si credeva comunque ch'egli facesse derivare la pazzia, non da influenza demonica, ma dalla natura dell'uomo.

Indagando i motivi ultimi che sono stati determinanti per un poeta tragico nella strutturazione della sua materia, sarà sempre buon metodo prendere avvio dalle variazioni ch'egli ha apportato al mito. Nella tragedia in questione, come già osservato, queste sono due, intimamente connesse fra loro. Euripide ha liberamente inventato tutta la storia della minaccia che grava sulla famiglia di Eracle da parte di Lico, ed ha spostato nel tempo la follia e l'infanticidio, situandoli dopo le grandi imprese dell'eroe, che fa terminare con il viaggio agli Inferi. Quale effetto ne consegue per l'azione drammatica? Un mutamento repentino che, sempre secondo una teoria medica consolidata, costituisce il massimo pericolo per la salute dell'anima e del corpo. Eracle ha compiuto imprese sovrumane, ha soggiogato perfino gli Inferi, ha scorto la beatitudine dei « misti ». Ma al momento in cui rivede la luce del sole, trova i suoi nella più grave angustia e in pericolo di morte, ed è costretto a riconoscere d'essere egli stesso colpevole di simile situazione, poiché per compiere grandi opere a favore di altri ha trascurato il suo primo compito, la cura della famiglia. Di qui la sua terribile eccitazione, che nella sua demenza gli suscita il desiderio improvviso di vendicarsi su Euristeo, il simbolo, ai suoi occhi, della sua vita sbagliata. Di qui anche, prima, la rabbia furente e la voglia, non solo di gettare Lico in pasto ai cani, ma anche di colorare le acque di Dirce del sangue degli ingrati Tebani e d'ingorgare l'Ismeno di cadaveri. Critici moderni hanno creduto di minimizzarne l'importanza, considerandolo un semplice sfogo sentimentale determinato dallo stile del genere letterario. Gli Ateniesi, invece, avranno certamente riconosciuto l'Eracle che in Sofocle, colto da furore smisurato, scaraventa l'innocente Lica contro la roccia. Ma la collera, in un proverbio greco, è « separata dalla pazzia solo da una parete sottile ».

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Può darsi che agli spettatori ateniesi sia venuto in mente il proverbio, vedendone una così terribile conferma. Nella descrizione dell'accesso di follia, poi, non sentiamo più parlare di Lissa o di Era (anche nelle riflessioni di Fedra Afrodite non entra); mentre il vecchio Anfitrione, ai primi sintomi del male, esclama spaventato: « Figlio mio, che avviene in te? Il sangue che hai appena versato, ti ha forse confuso lo spirito? ». Nella sua vita Eracle ha ucciso più volte, né per questo è impazzito più di ogni altro che uccida il nemico. Solo del matricida Oreste Euripide, come Eschilo, dice che l'atto sanguinoso gli ha turbato la mente. E come per lui, anche per Eracle avvertiremo allora che all'azione esterna è congiunta una straordinaria concitazione psichica. Una esperienza improvvisa, d'una potenza insolita, fa qui fuorviare un uomo, che è già tanto esorbitante dai limiti del normale, da farci quasi apparire cosa ovvia che una causa straordinaria provochi in lui effetti straordinari.

La demenza di Eracle non è quindi opera di una dea gelosa; ma procede dal suo intimo, sia pure senza il suo minimo apporto volontario. È una malattia che, come la passione amorosa di Fedra, toglie l'uso della ragione. E anche qui, come per Fedra, avvertiamo una potenza, indipendente dall'uomo, che nella figura di Lissa può trovare il suo simbolo. Possiamo definirla « demonica »; ma non si tratta di un demone, contro cui l'uomo debba lottare. Tragico è ora proprio che le forze eversive in lotta con le quali l'uomo deve affermarsi, lo minaccino dall'interno.

Per netto che sia, dunque, lo stacco segnato fra le due parti della tragedia, non dobbiamo ignorarne gli intimi legami. L'interpretazione di chi ha ritenuto che il poeta volesse contrapporre fra loro, in due quadri contrastanti e staccati, la figura dell'eroe autore di imprese sovrumane, e quella dell'uomo ormai distrutto, si arresta solo alla superficie. E altrettanto erronea è l'opinione che vi è connessa, secondo cui il dramma, poiché la catastrofe di Eracle è provocata da un caso immotivato, sarebbe da considerare una « tragedia del destino », in cui al ferreo fato si sia sostituita la *tyche*. Il vero intento del poeta ne viene, come sempre, frainteso.

È vero, certo, che qui Euripide si trova sulla via che, dal dubbio sulla provvidenza manifestato nell'*Ippolito*, conduce alla rassegnata rinuncia a scoprire, negli eventi esterni, un significato nascosto. Alle indegne fantasie sugli dei Eracle oppone, sì, l'affermazione che un dio che sia veramente un dio deve essere esente dalle deficienze umane [1]. Ma questa rimane un'istanza ideale, che non trova conferma nell'esperienza. Il giubilo del coro per la vittoria della giustizia divina, fa luogo ben presto ad amari rimproveri a Zeus, che

[1] 1345 δεῖται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός, οὐδενός.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

precipita il proprio figlio, senza una sua colpa, in un mare di miseria. Ad un governo divino del mondo minaccia davvero di sostituirsi la *tyche,* e l'antica convinzione che non si possa non obbedire alla necessità, assume, sulle labbra di Eracle, piangente sulla propria sorte, la formulazione: « Ci si deve piegare, sembra, alla *tyche* ». La *tyche* mostra però solo un aspetto del quadro del mondo. È solo lo sfondo, dal quale risalta quanto in realtà attira l'interesse del poeta. Al centro sta, anche qui, l'uomo che, nonostante tutto, in questo mondo senza dei afferma il suo vero essere, come persona attiva e passiva, anche di fronte alla *tyche.* Ciò che importa è l'atteggiamento interiore ch'egli assume di fronte agli eventi esterni.

L'Eracle euripideo ha i contorni del personaggio creato dal mito; ma interiormente è tutt'altro. Sono spariti completamente i tratti burleschi, l'intemperanza e la sensualità che ancora lo caratterizzavano nell'*Alcesti.* Ma non è neppure l'uomo forte e brutale di Sofocle, che pensa solo a se stesso e non ha alcun riguardo per i sentimenti del suo prossimo. La sua più grande gioia, risalendo dal regno dei morti, è l'incontro con i suoi cari. Udiamo e vediamo come padre e figli siano reciprocamente affezionati. La sua sposa lo saluta come « La persona a lei più cara ». E all'affetto per il vecchio padre sono ancora rivolte le sue ultime parole; sebbene qui, al termine della tragedia, l'elemento che emerge più nettamente sia un altro: questo Eracle non ha solo, come nel vecchio mito, uno scudiero e un compagno d'armi; ha anche un vero amico, cui è intimamente legato. E la novità è, insomma, che questo Eracle possiede un'anima, di cui la tradizione non sapeva nulla. Egli non è solo l'eroe, è un uomo, che sente, soffre, sopporta e vince da uomo; e questo fa di lui una figura tragica.

Creando il suo Eracle, Euripide aveva dinanzi agli occhi le *Trachinie*: le singole concordanze fra i due drammi non lasciano dubbi in proposito. Ma anche con un'altra tragedia del suo grande rivale egli s'è interiormente misurato. Anche Sofocle, infatti, nell'*Aiace,* aveva fatto oggetto di una tragedia la demenza di un eroe con le conseguenze che ne erano derivate; ed egli s'era attenuto all'antica credenza che la pazzia fosse stata inviata dalla divinità. Non stiamo ora ad indagare se proprio questo abbia indotto Euripide ad entrare in accesa polemica con simili concezioni. Non sarà, però, fortuito che il quadro scenico in cui ci appare Eracle dopo l'accesso di pazzia, ci richiami direttamente l'*Aiace*: qui come là l'eroe appare circondato dai cadaveri. Ma là sono soltanto bestie macellate, mentre qui l'eroe ha ucciso la propria moglie e i propri figli. Non c'è da stupirsi che, come nell'*Aiace,* il suo primo pensiero sia: « Non resta che la morte! ». E anche ciò che poi Eracle adduce per giustificare la sua decisione, quando dichiara: « La terra non ha più spazio per me », ricorda alla lettera le parole di Aiace. Appare

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

però evidente anche una differenza. L'unico pensiero di Aiace è ch'egli deve restaurare, con una morte virile, agli occhi degli uomini, l'onore che crede d'aver perduto. Anche in Eracle risuona questo motivo; ma è soverchiato dalla tormentosa consapevolezza del delitto, sia pure inconsciamente commesso. V'è dell'altro. I tempi antichi avvertivano già la bilateralità della figura di Eracle. In Esiodo Alcmena lamenta la condizione di suo figlio, che è il più grande dei mortali, ma anche il più carico di fatiche. Euripide aveva già accennato nell'*Alcesti* alla tragicità incombente sull'eroe. Ma Eracle non se ne avvedeva là più che nel mito antico. Solo in questa nuova tragedia agli occhi dell'eroe stesso, per la prima volta, la sua esistenza si fa problema. Già alla sua prima esplosione d'ira egli esclama: « Via, mie imprese! Non valevate nulla, mi tenevate soltanto lontano dal mio prossimo! ». Dopo il delitto, poi, rievoca alla presenza di Teseo tutta la sua vita, e vi trova solo fatiche e tormenti. È l'amico che deve rammentargli come simile vita avesse anche un secondo aspetto: quale benefattore dell'umanità egli ha dato prova di una *arete,* che né un'azione irresponsabile, né giudizio d'uomo possono estinguere. Ciò induce Eracle a riflettere sul proprio essere, e in questo suo diverso stato d'animo hanno risonanza in lui le parole che sin da prima Teseo gli aveva detto: « Non è coraggio virile, ma viltà, gettar via la propria vita perché non si ha la forza di sopportarla ». Aiace giustifica la sua decisione con la frase: « Vivere bene o morire bene, ecco ciò che s'addice all'uomo nobile ». Il primo pensiero di Eracle era stato lo stesso, ma poi egli si converte all'opinione di Teseo: « Perché chi è uomo nobile, sopporta ciò che gli viene dalla divinità, e non vi si oppone » [1].

In questo spirito, non si dà più prova di *arete* solo nella lotta o sul campo di battaglia; non conta più l'onore esteriore e il giudizio degli altri, ma il valore interiore e la voce dell'anima. È lo spirito del tempo nuovo, che ha trovato in Socrate il suo interprete teoretico. Se il poeta tragico l'ha incarnato nel suo eroe, non si potrà disconoscere il suo intento polemico nei riguardi del concetto d'onore della società cavalleresca, così come ancora sopravviveva in Sofocle.

In Plutarco, il nobile giovane re spartano Cleomene rifiuta, dopo la sconfitta, il suicidio con i medesimi argomenti, considerandolo una vile fuga davanti alla vita. Vi riecheggiano chiaramente i pensieri di Euripide.

Al termine della tragedia il poeta non ha fatto comparire un *deus ex machina* per richiamare Eracle alla vita. È Teseo, un uomo, che addita un

---

[1] **Soph. Aias 479** *ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι*
τὸν εὐγενῆ χρή.
Eur. Her. 1227 *ὅστις εὐγενὴς βροτῶν,*
φέρει τά γ' ἐκ θεῶν πτώματ' οὐδ ἀναίνεται.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

futuro all'eroe sfiduciato e gli ridona l'energia di vita, che sembrava in lui distrutta sotto il peso del delitto.

Denken die Himmlischen
einem der Erdgeborenen
viele Verwirrungen zu,
und bereiten sie ihm
von der Freude zu Schmerzen
und von Schmerzen zur Freude
tieferschütternden Übergang,
dann erziehen sie ihm
in der Nähe der Stadt
oder am fernen Gestade,
dass in Stunden der Not
auch die Hilfe bereit sei,
einen ruhigen Freund.
(Goethe, *Iphigenie auf Tauris*)

Se per un mortale i celesti escogitano molti turbamenti
e gli procurano impressionante trapasso
dalla gioia ai dolori e dai dolori alla gioia,
allora gli insegnano, nei pressi della città o in remote piagge,
che nell'ora del bisogno anche il soccorso è pronto:
un quieto amico.

Anche l'atto finale del poeta greco si trasforma in un cantico all'amicizia fedele. E la pura umanità di Teseo ci può ricordare che in Sofocle l'astuto Ulisse era divenuto il rappresentante di una saggezza e di un'umanità illuminata. Ecco il terreno sul quale i due tragici, tanto diversi, s'incontrano.

Il delitto di Polimestore, suscitando in Ecuba una terribile sete di vendetta, aveva causato in lei un radicale mutamento dell'*ethos*. Anche Eracle subisce una metamorfosi analoga, ma per lui possiamo addirittura parlare di evoluzione. In principio egli è il semplice uomo d'azione del mito, che percorre senza riflettere il cammino assegnatogli. L'atto compiuto in stato di pazzia provoca poi una frattura non soltanto nella sua esistenza esteriore: tutta la sua vita si fa problema ai suoi occhi, e per continuare a viverla egli deve pervenire a fatica, e con l'aiuto dell'amico, ad una concezione del tutto nuova della virilità e del valore della vita. La sua *arete* rimane, ma riceve un nuovo indirizzo; e che egli stesso sia divenuto un altro, lo notiamo alla fine, quando per reggersi lo vediamo costretto ad appoggiarsi al braccio dell'amico. Penseremo, e ci fu chi lo disse, che Euripide voglia soltanto « rappresentare l'annichilimento del più grande eroe greco, provocato dalle forze del destino »? E interpreteremo il pensiero del poeta nel senso che Eracle abbia accettato il rifugio offertogli da Teseo, « per trascinare inoperoso la sua esistenza, ormai interiormente devastato, nei possedimenti dell'amico ad

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Atene »? Gli spettatori ateniesi, nella cui terra tanti santuari ricordavano le imprese di Eracle, intendevano certo diversamente; e anche noi non possiamo figurarci che l'eroe, nella piena energia della giovinezza, possa vivere, da pigro pensionato, del favore altrui. La parola d'ordine della tragedia è « Voglio sopportare la vita! », e il verbo greco ἐγκαρτερήσω dice già che Eracle non si vuole abbandonare ad una pigra passività, ma troverà la forza di costruirsi una nuova vita, che sia degna d'essere vissuta. Non reggerà più il cielo sulle sue spalle, né più scenderà agli Inferi, ma manterrà ciò che ha promesso a Teseo e con le sue opere gli renderà grazie mille volte. Continuerà anche ad essere una benedizione per gli uomini; e Atene onora se stessa, se onora il suo benefattore, in vita e in morte, con i sacrifici che spettano agli eroi e coi templi. Ecco ciò che Euripide sostituisce alla antica divinizzazione nella morte sul rogo. È il medesimo spirito che nel 439 faceva dire a Pericle, nel discorso per i caduti della guerra di Samo, che con la loro morte gloriosa per la patria essi erano divenuti immortali come gli dei. « Neppure gli dei vediamo, ma dagli onori che godono e dai beni che ci concedono deduciamo che sono immortali ».

Qual è dunque il significato del destino umano che Euripide ci ha mostrato nella sua tragedia? All'antica figura ideale di Eracle, che conquista il cielo con la sua forza, egli non sa più credere. Come Bellerofonte, anche Eracle è costretto ad imparare che le aspirazioni sovrumane sono seguite da cadute rovinose. E se quello poi aveva potuto consolarsi di fronte alla morte nella coscienza d'avere assolto i suoi compiti d'uomo, Eracle, vivendo ancora, potrà continuare a dare prova della sua forza, entro i suoi limiti, a vantaggio dell'umanità.

Che agli uomini siano segnati dei limiti, è cosa che il senso religioso suggeriva già agli antichi Elleni. Dalla sua esperienza di vita Euripide è stato condotto alla medesima conclusione. La tragicità dell'uomo risiede nell'impulso, che gli è innato, a volare verso il cielo con la forza del pensiero e dell'azione; deve invece imparare ad osservare i suoi limiti. Ciò esige rassegnazione, ma non la rinuncia ad un positivo operare.

Dietro all'inquieto Bellerofonte si nasconde il poeta stesso: ce ne avvediamo con l'immediatezza del sentimento. Uomo d'azione, come Eracle, egli invece non era. Non dobbiamo tuttavia dimenticare che la netta distinzione fra il tipo di vita « teoretico » e quello « pratico », che Euripide stesso ha rappresentato in uno dei suoi ultimi drammi, per gli « uomini politici » del quinto secolo non era ancora una realtà; e quanto alla sua persona, Euripide aveva certamente la volontà e la coscienza di esercitare con la sua arte teatrale la stessa influenza che l'uomo politico esercitava con i suoi discorsi sulla Pnice. E che anche in questa tragedia egli si sia davvero liberato da una pro-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

blematica che lo interessava personalmente nel modo più vivo, emerge dal bel canto corale, che all'apparenza sconfina dalla tragedia di Eracle, ed è invece intimamente congiunto con l'idea fondamentale che la anima: forse il più bel canto corale che Euripide abbia mai scritto. Già all'inizio, quando i vecchi del coro si sovvengono malinconicamente della vigorosa giovinezza, concludendo poi il loro canto commemorativo di Eracle creduto morto con le accorate parole « Ora è lontana da noi, la beata giovinezza », ci sembra che vengano toccate delle note personali. Se il canto che segue si riallaccia ancora al mito di Eracle che ora, lassù nell'Olimpo, gode al fianco di Ebe, la « forza giovanile », una vita eterna, ciò avviene soltanto per dargli un'interpretazione puramente umana e personale. « Gioventù, te io amo; vecchiaia, tu gravi sul mio capo più pesante dell'Etna » — il monte che nella leggenda aveva sepolto e soggiogato la forza del Titano desideroso di conquistare il cielo. « Vigore giovanile, non ti cambierei per il trono dei Persiani, per cumuli d'oro. Se vi fosse senso e intelligenza nel mondo, negli dei e negli uomini, allora ci sarebbe una vera ricompensa per la virtù virile, allora ad un uomo nobile sarebbe davvero assegnata una nuova vita, un secondo vigore giovanile! ». Vano desiderio. Anche qui rassegnazione. Ma ne nasce un credo positivo:

> Sempre ad amabile congresso
> inviterò le Cariti e le Muse:
> che io non viva senza le Muse,
> sempre l'edera incoroni il mio capo.
> Grigio è il cantore, ma il suo canto si leva alla Memoria,
> io canto ancora in onore delle vittorie di Eracle.
> In mezzo a Bromio, largitor divino,
> al timbro dell'eptacorde lira,
> al suono esotico del flauto,
> le inviterò sempre,
> le Muse, che mi hanno iniziato alla danza [1].

Non sentiamo più il coro dell'*Eracle,* ma (e già se n'avvide Callimaco, ormai anziano, quando ne mutuò il pensiero per rifonderlo in un fiero ringrazia-

---

[1] 674 *Οὐ πάυσομαι τὰς Χάριτας*
Μούσαις συγκαταμειγνύς, ἀδίσταν συζυγίαν.
μὴ ζώην μετ' ἀμουσίας
αἰεὶ δ' ἐν στεφάνοισιν εἴην.
ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ Μναμοσύναν·
ἔτι τὰν Ἡρακλέους
καλλίνικον ἀείδω.
παρά τε Βρόμιον οἰνοδόταν
παρά τε χέλυος ἑπτατόνου
μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλὸν οὔ-
πω καταπαύσομεν
Μούσας, αἵ μ' ἐχόρευσαν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

mento alle Muse) il vecchio poeta stesso; e le Cariti non debbono soltanto cantare l'inno di grazie al benefattore dell'umanità, ma sono anche le Grazie che stringono un intimo legame fra gli uomini, e fra il poeta e gli spettatori. E le Muse non si mantengono solo fedeli, come figlie di *Mnemosyne,* al ricordo del passato eroismo; ma sono loro che illuminano la vita intiera, anche quella del poeta.

Scrivendo il suo *Edipo,* Sofocle sentì l'urgenza, di fronte all'incredulità che si diffondeva fra il popolo della sua Atene, di fare la sua professione di fede artistica: « Se simili azioni sono onorate, allora a che servono ancora i miei canti? ». Una dichiarazione personalissima, ma la dichiarazione d'un uomo la cui arte è oggettivamente legata alla religione e allo stato, e insieme con queste forze si regge o cade. Euripide non sente più in ugual misura questo legame. Quello che il suo popolo racconta degli dei è diventato per lui invenzione di cantori. E d'una salda fede negli dei giusti, che regolano la vita umana, egli non è più capace. Anche il legame con la comunità s'è allentato, pur se rimane spontaneo, per lui come per Sofocle, porre la propria arte pura al servizio di essa. Come uomo, egli è affidato a se stesso. Non esclusivamente, tuttavia: anch'egli sente la potenza della Musa che lo ha consacrato, che ha fatto di lui ciò che egli è, che gli ha assegnato il suo posto, il suo compito in mezzo al popolo. E anch'essa gli ha procurato, nella sua lunga vita, delle delusioni; anch'egli ha imparato che l'uomo deve osservare i suoi limiti. Ma è lei che gli conserva tuttora la sua energia creativa, alleviandogli così la vecchiaia. E a lei resterà fedele, coi capelli grigi come al tempo della giovinezza felice, animata da titaniche aspirazioni.

CONTENUTO ANTICO E SPIRITO NUOVO

Le due Elettre.

Le tragedie di Euripide sono nate da uno spirito del tutto nuovo, rispetto a quelle dei suoi predecessori. Non domina più in esse l'autorità di una tradizione consacrata dal tempo, di cui si tratta d'interpretare il significato. La nuova generazione non si piega più di fronte ai principi tramandati, è consapevole che, come gli altri *nomoi,* anche l'idea convenzionale degli dei è divenuta nel tempo ed è opera degli uomini; e la sensibilità etica, ormai decantata, non sa ravvisare, in moltissime « storie sacre », se non delle « infelici invenzioni di cantori ». Vi poteva dunque ancora essere il compito di interpretarle? Il poeta moderno aveva il medesimo diritto del poeta di un passato lontanissimo: non voleva interpretare favole altrui, ma creare cose proprie, inventare di suo. La tradizione conservava il suo posto nella festa religiosa,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e di scalzare « fatti storici » come l'uccisione di Agamennone, non poteva venire in mente a nessuno; ma ciò non toglie ch'esso divenisse semplice materiale nelle mani del poeta, che ne faceva ciò che voleva.

Al mito di Medea Euripide ha dato un contenuto del tutto diverso, facendo di Medea stessa l'assassina dei suoi bambini. La tradizione non gliene offriva altro appiglio che il ritratto di questa donna demonica. Ma un nuovo atteggiamento spirituale si annuncia per l'appunto nella tendenza manifestata dal poeta a calarsi, non più nella storia tramandata, ma nell'animo della protagonista, e a scorgere con la fantasia un evento abnorme, che dalla natura di tal personaggio si sviluppi coerentemente. Il rapporto fra azione e personaggio ne risulta così invertito. Elemento primario per la tragedia diviene ora la natura della persona, da cui trae origine l'azione.

Ne nasce anche una nuova tragicità. L'uomo e il destino, impulso all'autonomia e costrizione, continuano ad essere la sfera in cui si sviluppa il conflitto tragico. Ma per il contenuto e la felicità della sua vita l'uomo non ha più da lottare soltanto con un fato esterno. Gli astri del suo destino sono nel suo animo, e la lotta deve essere condotta contro il demone nel suo intimo, che travolge l'uomo fino all'annullamento della sua vita, s'egli non trova in sé la forza d'opporvisi.

Ecco il significato che assumono i fatti per il poeta, un significato ch'egli non trae più dall'interpretazione della storia tramandata, ma che le aggiunge di suo.

Se la tragedia antica era, dichiaratamente, interpretazione della storia sacra, essa diveniva ora interpretazione fondata sull'inventiva dell'autore.

Staccandosi quindi completamente dalla materia e immettendo la propria esperienza personale in una tradizione di per sé tutta diversa, il poeta non faceva che procedere in questa medesima direzione. Bellerofonte ed Eracle sono figure estraniate dal carattere che la tradizione attribuiva loro, e riempite di un contenuto scaturito interamente dalla personalità di Euripide.

Avranno avvertito appieno i contemporanei la novità di ciò che veniva loro offerto? Che Euripide sia stato subito riconosciuto come un « moderno », che intorno alla sua persona e alla sua opera si siano accese vivaci polemiche, lo vediamo nello specchio della commedia. Non ci stupiremo che la critica non fosse sempre informata a motivi artistici. Nelle *Nuvole* di Aristofane Strepsiade vuole che suo figlio gli faccia sentire un passo d'una tragedia. Questi legge, con grande orrore del vecchio, una scena tratta da un dramma ultramoderno di Euripide, l'*Eolo,* in cui un figlio di Eolo (per una volta tanto il dramma s'imperniava sulla passione di un uomo) abusava della propria sorella e poi, secondo lo spirito del moderno relativismo, tentava di dimostrare come un'unione fra fratelli non fosse di necessità, in tutte le circostanze, moralmente

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

rigettabile. Ci troviamo quindi di fronte alla stessa critica morale che si sdegnava alle varie Fedre e Stenebee. Quando però, prima, il figlio liquida con scherno l'antiquato Eschilo, definendolo « maestro in affettazione e fumo, e in ampollosa gonfiezza verbale », assistiamo ad un giudizio estetico, al rifiuto da parte dei giovani della tragedia eroica e al loro aderire allo stile moderno, che cerca il linguaggio della vita. E tale mutamento di stile era stato ben avvertito anche nel 438, quando ci si ribellava perché l'eroico re Telefo compariva sulla scena avvolto in stracci da mendicante.

Si coglieva però appieno anche il lato essenziale delle innovazioni di Euripide, il suo modo tutto nuovo di vedere, di costruire i drammi partendo dall'anima dei personaggi? Per questa domanda la commedia antica non ha risposta. Tanto più importante e interessante è allora chiedersi se la nuova tendenza artistica abbia esercitato un'influenza sugli altri tragici. La questione si concentra naturalmente su Sofocle, il solo che conosciamo. E possiamo anche rispondervi, tanto più che un caso felice ci consente di raffrontare e considerare l'arte dei tre grandi tragici nella trattazione della medesima materia.

Nelle *Coefore,* la rappresentazione eschilea della vendetta cruenta compiuta da Oreste sulla madre, è artisticamente determinata dall'essere la tragedia parte di un tutto, di una trilogia. I rimorsi di Oreste, con i quali l'opera termina, non portano ad una conclusione, più di quanto non vi porti il trionfo esteriore di Clitennestra nell'*Agamennone*: segnano soltanto la fine di una parte. Il matricidio è un anello nella catena di colpa ed espiazione, di delitti e di dolore nella casa degli Atridi; e lo sguardo del poeta è rivolto a queste connessioni, all'insieme dei fatti.

Oreste compie la vendetta da uomo libero, ed Eschilo gli fa apertamente dichiarare i motivi su cui si fonda la sua decisione personale. Tuttavia noi non l'avvertiamo come risoluzione soggettiva di un individuo. C'è un ordine di Apollo, che spinge a prenderla; perfino il regno dei morti fa inoltre valere i suoi diritti, dalla tomba di Agamennone, e ad esso s'accorda il senso di giustizia dei vivi, che si esprime per bocca del coro. E dal coro Oreste ode la prima parola della patria, che esige da lui la vendetta, la punizione dell'assassinio con l'assassinio. In un canto alterno il coro incita all'azione, e il grande atto del sepolcro si chiude con l'immagine imponente del coro che si unisce ai due fratelli nella supplica al padre morto: « E noi qui tutti, l'intera nostra schiera, leviamo con voi uguale invocazione » [1]. E se al momento decisivo, quando già Oreste si accinge a colpire la madre, interviene l'amico Pilade,

---

1 458 στάσις δὲ πάγκοινος ἅδ' ἐπιρροθεῖ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

fino a quel momento muto, per esortare e rincuorare, non dobbiamo scorgere in ciò un'incertezza di Oreste, ma un richiamo al dovere, che eleva il suo atto oltre la sfera dell'arbitrio personale. La vendetta di sangue non è un affare personale dei due fratelli, non è questione del volere e della sensibilità individuali, ma è una necessità oggettiva, condizionata dall'ordinamento stesso del mondo. Oreste compie l'atto, ma « I morti uccidono i vivi! » grida il servo a Clitennestra dopo l'assassinio di Egisto.

Ecco perché il poeta non mostra il minimo interesse per gli elementi individuali per sé stessi, per ciò che passa nell'animo dei fratelli. Dopo il prologo, Oreste vede avvicinarsi un corteo di donne. « Deve essere mia sorella Elettra, nel suo scuro vestito a lutto. Zeus, dà attuazione alla mia vendetta, sii il mio aiuto! ». Pensa solo alla vendetta, e sulla sorella non più una parola. È meraviglioso come Elettra al solo trovare la ciocca di capelli intuisca la vicinanza del fratello, e poi non voglia credere ai suoi occhi quando se lo vede davanti. Ha modo però di manifestare solo molto brevemente la gioia di rivederlo. Poi il fratello le taglia la parola in bocca, incita all'azione. Non una parola tradisce una concitazione interiore, quando in seguito egli si fa incontro alla madre, che vede, da adulto, per la prima volta, e che un minuto dopo ucciderà. A determinare il poeta, insomma, non è il processo psicologico dei due fratelli, ma l'azione, e il significato degli eventi che da essa traspare. Oreste ed Elettra non sono personaggi presentati per la loro particolare individualità, ma sono i figli chiamati a vendicare il padre. Per Eschilo Elettra era un dato della tradizione, e risultava del resto molto opportuna per l'attuazione del piano di Oreste; ma non appena il poeta non ha più da servirsene, ella viene allontanata con un adeguato pretesto.

Non v'è dubbio che Eschilo rimanga, tuttavia, il poeta che vede dappertutto individui concreti e li sa, con la sua arte, riempire di vita propria. E la tragicità degli eventi non ci appare in una astrazione impersonale, ma concretata nell'uomo Oreste, nella metamorfosi che si opera nel suo animo dopo l'assassinio, nei suoi tormenti di coscienza. Ma di tali tormenti non si parla poi più nelle *Eumenidi,* e la tragicità eschilea non va ricercata, come per Amleto, nel carattere dell'eroe, ma nella natura dell'azione, che sta nell'intersecarsi di due linee di sviluppo ed è perciò ad un tempo dovere e colpa.

Sofocle ed Euripide hanno invece dato forma a questa stessa materia in tragedie staccate, in unità in sé conchiuse. Entrambi hanno intitolato il dramma *Elettra.* Già questo è sintomatico per l'atteggiamento spirituale di una nuova epoca. L'azione non è più determinante, ma ad attirare l'attenzione su di sé è ora l'uomo, e precisamente, in questo caso, la sorella, che non è chiamata all'esecuzione della vendetta, e sta quindi in secondo piano per

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

l'azione esterna, ma in compenso vive interiormente tutta l'onta domestica molto più a fondo del fratello, cresciuto in regioni lontane. È naturale che i due tragici non abbiano composto le loro opere l'uno indipendentemente dall'altro, tanto più che certo non v'è molta distanza cronologica fra di esse. L'*Elettra* di Euripide fu rappresentata nel 413, e anche quella sofoclea, considerata la sua forma artistica, appartiene senza dubbio all'ultimo periodo creativo del poeta. Pur nella loro antitetica posizione religiosa, le due tragedie presentano tali analogie nella struttura e nei particolari, che quello dei due autori che compose la sua dopo, non può non aver tenuto presente l'opera del predecessore. Sulla questione della priorità delle due opere si è scritto moltissimo. Tuttavia il raffronto dei particolari non ha condotto a risultati concordi. Ne prendiamo atto con soddisfazione, non perché proviamo un gusto di mortificazione all'insuccesso di un lavoro filologico, ma perché ciò significa che, comunque, anche l'opera composta più tardi è la creazione di un poeta che non polemizza, ma scrive d'un sol getto un'opera d'arte che va intesa solo in base a se stessa.

La questione della priorità perde così molto della sua importanza. C'è però una cosa che merita d'essere sottolineata. Entrambi i tragici presuppongono nel pubblico la conoscenza delle *Coefore*. Mentre però Sofocle accoglie e sviluppa con venerazione i motivi del vecchio maestro, Euripide oppone con aspra critica la propria arte a quella di Eschilo, e lo fa con tale insistenza che neppure noi moderni possiamo nutrire il minimo dubbio sulle sue intenzioni. Il che non avviene, invece, là ove la sua opera presenta punti di contatto con Sofocle. Se l'autore posteriore fosse stato lui, che cosa dovrebbe averlo indotto ad evitare o a velare una critica al rivale contemporaneo? E ancora un secondo rilievo. Parrebbe ovvio supporre che il primo a rielaborare la vecchia materia debba essere stato quello dei due che vi fosse spinto da un'intima necessità. E questi era senza dubbio Euripide, null'altri che Euripide.

In Eschilo l'uccisione di Clitennestra era oggettivamente necessaria in base alla legge eterna: « Chi fa il male, lo patirà ». All'attuazione della vendetta, secondo l'antica concezione, era chiamato il figlio di Agamennone, e in questa prospettiva diventava anche comprensibile che Apollo, secondo la tradizione, avesse comandato il matricidio. Tuttavia la sensazione che tale ordine fosse unilaterale ed esigesse una correzione dinanzi ad una superiore istanza etica, aveva ispirato già allo stesso Eschilo il finale della trilogia. Tanto più chiaramente implicita doveva dunque essere la necessità di una revisione in una religiosità mutata. Chi nutriva la convinzione fondamentale: « Un dio che agisca in modo ignominioso non è un dio », non poteva neppure riconoscere un mito in cui un dio comanda all'uomo di compiere un delitto. Già nell'*Andromaca* Euripide aveva perciò ricercato l'occasione di respingere

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nettamente l'idea che un dio potesse comandare un matricidio: « O divinità, o Febo, come posso crederlo? »[1] (v. anche sopra p. 333). E nell'*Ifigenia Taurica,* rappresentata a breve distanza dall'*Elettra,* egli torna ancora sull'argomento del matricidio e fa esclamare al re barbaro: « Apollo, nessuno, presso i barbari, ne sarebbe stato capace! »[2]. Rifondendo questa materia secondo uno spirito proprio, Euripide obbediva quindi a una necessità interiore. E una necessità interiore avvertiamo anche nella forma ch'egli diede alla tragedia.

Come poteva una credenza devota attribuire ad un dio un comando, contro cui si ribella la più elementare sensibilità etica dell'uomo? Ciò avveniva solo perché si guardava alla storia non coi propri occhi, ma attraverso il medium di una tradizione trasmessa meccanicamente, perché alla sfera eroica non si applicava il metro religioso o etico proprio. Anche noi moderni (il parallelo è stato opportunamente istituito) possiamo essere edificati da una predica sull'ubbidienza e sulla fede di Abramo, pronto per ordine di Dio ad immolare il proprio figlio; mentre trasposta nella nostra sfera di vita la narrazione di un analogo comando di Dio sarebbe difficilmente tollerabile. Anche altrove Euripide ha tentato di dare un contenuto d'attualità alla storia sacra. Ma mai come nell'*Elettra* egli ha riplasmato la tradizione con simile puntigliosa coerenza, in modo tale da dare l'illusione ad ogni piccolo borghese attico di trovarsi nel proprio ambiente giornaliero.

Lo sfondo scenico non è dato da un palazzo, ma da una misera capanna ai confini del territorio argivo. Vi abita la figlia del grande Agamennone. Timoroso d'una vendetta, Egisto non l'ha data in moglie ad un principe, ma ad un modesto contadino, il quale, del resto, si rende tanto ben conto dell'anormalità di tale unione, che non tocca il letto d'Elettra. Ella esce dalla capanna in aspetto di contadina, miseramente vestita, con un orcio sul capo, ad attingere acqua. Unica sua occupazione, di giorno e di notte, è piangere il padre vergognosamente ucciso, e desiderare il fratello, che vaga lontano dalla patria. Quando verrà a compiere la vendetta?

Alcune vicine vengono a prenderla per recarsi con lei alla festa di Era. Ma la mente d'Elettra non è rivolta a feste. Dovrà comparirvi vestita di stracci, oppure farsi prestare degli abiti festivi, lei, la figlia di Agamennone? E che cosa deve chiedere agli dei, che visibilmente non si curano di lei, né del suo infelice fratello?

Il fratello, invece, è già lì. S'è già mostrato al coro, ha visto la sorella. Certo non poteva non scambiarla per una serva; ma, come in Eschilo, da un

---

[1] **Andr. 1036** *ὦ δαῖμον, ὦ Φοῖβε, πῶς πείθομαι;*

[2] **Iph. Taur. 1174** *Ἄπολλον, οὐδ' ἐν βαρβάροις ἔτλη τις ἄν.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nascondiglio ha teso l'orecchio ai suoi discorsi. Ed ora si presenta. Non si dà subito a riconoscere; ma ogni sua parola tradisce la commozione interna, la sua profonda pietà per la sorella. E al suo presentarsi come messo del fratello, anche il cuore di Elettra trabocca d'involontaria confidenza, ed ella gli descrive tutto quello che ha sofferto, esternamente e interiormente. « Sì, riferisci a mio fratello: tutto qui lo invoca, questa mano, la mia lingua, il mio cuore tormentato dal dolore, il mio capo rasato e colui che lo generò ».

Il contadino torna dal lavoro e invita gli stranieri nella capanna. Ma le loro condizioni sono tanto misere, che Elettra deve prima mandarlo a procurarsi delle vivande dal vecchio servo di suo padre, lo stesso che un giorno ha salvato Oreste ed è tuttora fedele al loro fianco. Questi giunge, con la schiena curva e il passo pesante. Reca un agnellino, alcune ghirlande, un po' di formaggio e una brocchetta di vino. Con una falda del mantello lacero s'asciuga una lacrima, perché sulla tomba di Agamennone, che ha visitato strada facendo, ha trovato una ciocca di capelli e offerte fresche, e lo ha colto un presentimento che lo ha gettato nella più viva agitazione. « È tornato segretamente tuo fratello? Confronta dunque questa ciocca con i tuoi capelli! Guarda se le orme dei passi sono simili alle tue. Non potresti forse riconoscerlo dalla veste che indossava quando lo salvai? ». « Sei uno stolto, vecchio. Come potrebbero i capelli, o il piede di una fanciulla essere simili a quelli di un uomo? E pensi forse ch'egli potrebbe portare ancora il vestito che aveva allora, da bambino? ». Ci sono particolari qui, che ci possono meravigliare. Comprendiamo benissimo che il vecchio, turbato, vorrebbe avere una certezza. Ma il confronto delle impronte sarebbe possibile solo se Elettra si recasse al sepolcro, che certo non è da immaginare nei pressi della capanna, e il pensiero che Oreste possa ancora indossare il vestito d'allora viene espresso evidentemente solo per essere confutato. Tuttavia gli spettatori ateniesi non se ne saranno tanto scandalizzati, come fanno, alla lettura, i moderni filologi, i quali dichiarano perfino spurio tutto il passo. Certo non v'era chi non s'avvedesse subito che Euripide voleva esercitare la sua critica alla scena del riconoscimento delle *Coefore,* e aveva a bella posta ripreso e accentuato le inverosimiglianze sfuggite ad Eschilo, allo scopo di risvegliare un senso critico anche negli spettatori. E tutti saranno stati unicamente protesi a vedere come il poeta avrebbe raggiunto il suo intento.

È questa, da parte di Euripide, solo maligna pedanteria? O sentiamo qui piuttosto il poeta impegnato in una lotta accanita per i principi della sua arte, desideroso di giustificare, sia pure in un modo non del tutto di nostro gusto, il proprio realismo, mettendo in cattiva luce lo stile arcaico, così estraneo alla vita? E questo è certo anche il motivo per cui nel suo dramma non è la giovane sorella a riconoscere Oreste, ma il vecchio servo, introdotto solo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

a tal scopo. Questi è colpito da una rassomiglianza, osserva lo straniero da tutti i lati e trova infine una cicatrice che Oreste s'è fatta sulla fronte cadendo da ragazzo. Ora anche il giovane getta la maschera e si abbandona, con la sorella, alla gioia del ritorno.

Anche il seguito della vicenda ci vien proposto da Euripide in forma di consapevole correzione del suo predecessore. Eschilo aveva interesse solo per il problema di fondo. Così, contro ogni verosimiglianza psicologica, nel suo dramma Oreste, ancora quasi un fanciullo e straniero a Micene, formula da sé con sorprendente sicurezza il piano dell'assassinio. Qui invece egli chiede consiglio agli altri. Il vecchio gli indica un'occasione propizia per uccidere Egisto durante un sacrificio. Ed Elettra attirerà Clitennestra fuori della città, dicendole d'avere avuto un figlio. Ad Oreste non rimane che l'esecuzione del delitto. La scena si chiude con una preghiera comune, in cui i fratelli, come nelle *Coefore,* implorano l'aiuto degli dei e del padre morto, ma alla quale s'unisce come terzo, invece del coro, un solo personaggio, il vecchio servo.

Di lì a poco un messo riferisce come Oreste, insieme con Pilade, abbia avuto ragione d'Egisto. Elettra accoglie con esaltata esultanza il vincitore al suo ritorno e sfoga contro il morto (poiché Oreste reca come trofeo la testa dell'ucciso) tutto il suo rancore, rimproverandogli ancora una volta i suoi crimini. È lo stesso legittimo odio per cui ci è apparso sopportabile, poco prima, che Oreste colpisse subdolamente, durante la sacra azione sacrificale, l'uomo ignaro che lo aveva gentilmente invitato.

E proprio questo deve renderci più avvertibile il contrasto con quanto segue. Ora, infatti, Oreste vede avvicinarsi la madre. « Debbo davvero ucciderla? Lei, che m'ha nutrito, che m'ha partorito? O Febo, fu stoltezza ciò che comandasti! Sarò detto matricida, io che fui un uomo puro! Non me l'ha forse comandato uno spirito maledetto, sotto le sembianze del dio? » [1]. Sono necessarie le pressanti esortazioni della sorella perché egli entri nella capanna ad attendervi la madre, per farle subire la stessa sorte d'Egisto. Fuori, Elettra accoglie Clitennestra con simulata sottomissione. Questa avverte lo scherno, e suo malgrado, vedendo la figlia in tale miseria, si sente rimordere la coscienza. Vorrebbe quindi giustificarsi, e dà la colpa ad Agamennone, che sacrificando Ifigenia ha offeso il suo cuore di madre, e le ha poi portato nella sua stessa casa la rivale Cassandra, spingendola così a vendicarsi con l'infedeltà. Ma quando Elettra le toglie di mano quest'arma e le rinfaccia d'essersi adornata per altri sin dal primo giorno d'assenza di Agamennone, e d'aver cacciato di casa, per amore d'Egisto, i suoi stessi figli, allora ella non muove

---

1 979 ἆρ' αὖτ' ἀλάστωρ εἶπ' ἀπειλασθεὶς θεῷ;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

più accusa a nessuno e non sa neppure adirarsi con la figlia. « Io ti dico, figlia, io stessa non ho gioia da ciò che ho fatto » [1].

Troppo tardi. Non ha ancora varcato la soglia della capanna, che udiamo le sue invocazioni, il suo urlo di morente. Perfino il coro, che poc'anzi aveva approvato la vendetta del crimine, è ora vinto dalla pietà. Poi si fanno visibili i corpi di Clitennestra e di Egisto. Accanto a loro i due fratelli macchiati di sangue. Non però, questa volta, nella gioia della vittoria, ma interiormente spezzati. Sono stati colti dall'orrore della loro azione. Tace perfino l'odio contro Egisto, e la madre è per loro ora soltanto la madre. « Vedesti, sorella, come l'infelice mi si inginocchiò dinanzi, come si scoprì il petto e mi supplicò, tanto che io mi intenerii e la mia mano lasciò cadere l'arma? Dovetti coprirmi gli occhi col mantello, vibrando il ferro contro la gola materna ». « Io invece ti incitavo, ti spronavo ancora e afferrai anch'io, insieme con te, la spada ». Elettra non lo dice con soddisfazione; anch'ella sente ora solo pentimento.

La conclusione è data da un *deus ex machina.* Appaiono i fratelli di Clitennestra, i Dioscuri. Le loro prime parole sono un giudizio su quanto è avvenuto:

> Ella ha ricevuto quanto meritava, ma tu non hai agito giustamente.
> E Febo, Febo — debbo tacere, egli è pure
> il mio signore. Il saggio non diede qui saggio consiglio [2].

Ora, però, si tratta di accettare i fatti come sono. Oreste si presenterà dinanzi all'Areopago (anche Euripide dunque riconosce la necessità di questo accomodamento) e vi sarà assolto, perché la colpa è di Apollo. Elettra seguirà invece come sposa Pilade, che nell'azione non ha avuto parte alcuna. Un doloroso commiato divide i fratelli che s'erano appena ritrovati. Ma ai Dioscuri incombe un altro compito. Essi infatti recano il loro aiuto divino nei naufragi, e siamo ora nella primavera del 413, quando tutta Atene è in apprensione per la sua flotta. Un grido d'angoscia si leva dal petto del poeta:

> Noi ci affrettiamo verso il siculo mare,
> per salvare la flotta.
> Movendo attraverso le eteree plaghe,
> noi non portiamo aiuto ai malvagi,
> ma a coloro ai quali in vita

---

1 1105 *συγγνώσομαί σοι· καὶ γὰρ οὐχ οὕτως ἄγαν*
χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί.

2 1244 *δίκαια μέν νυν ἥδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δρᾷς.*
Φοῖβός τε, Φοῖβος — ἀλλ' ἄναξ γάρ ἐστ' ἐμός,
σιγῶ· σοφὸς δ' ὢν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

fu caro il giusto e l'onesto;
questi salviamo liberandoli
da tristi pene [1].

Euripide ha composto questa tragedia perché la sua sensibilità etico-religiosa insorgeva con passione contro l'antico mito, e anche perché l'interpretazione che Eschilo aveva dato alla tradizione non gli pareva soddisfacente. Clitennestra ha ricevuto quanto meritava, ma Oreste non ha agito giustamente. E un dio che ordina ad un figlio di uccidere la propria madre non merita di chiamarsi il « dio saggio ». Il che non implica di necessità che la divinità di Apollo sia qui negata. Ma il dio di cui parlano i sacerdoti delfici non è il maestro eletto dell'eticità ellenica. Ciò che, sotto la loro influenza, si narra e si crede sul suo conto fra il popolo, rientra nell'ambito delle favole infelici che il poeta ha denunciato nell'*Eracle*. Come educatore del suo popolo, egli deve protestare anche qui contro di esse, e come allora egli richiama di nuovo in chiari termini gli spettatori alla necessità di esercitare una critica sui miti antichi. In un canto corale fa narrare il mito di Zeus che per un litigio fra Atreo e Tieste muta il corso degli astri, solo allo scopo di aggiungervi questa osservazione: « Così si dice; ma trova poco credito presso di me che, a danno degli uomini, Elio abbia mutato il suo corso a motivo di una contesa umana ».

Al poeta si manifesta poi tutta la atrocità del fatto, perché egli la osserva dal punto di vista degli uomini che la patiscono e la compiono. Il suo Oreste è tutt'altro che un debole. In piena energia e con meditata astuzia egli colpisce, senza esitazioni o dubbi, l'ignaro Egisto in luogo sacro. Ma tutto cambia quand'egli scorge la madre da lontano. In Eschilo egli non mostrava, alla sua vista, nessuna commozione. In Euripide si ridesta in lui il sentimento filiale, gettandolo in una veemente agitazione. Gli appare chiaro, ad un tratto, come sia innaturale l'atto che ha intenzione di compiere, e il suo sentimento umano si ribella contro il comando del dio, tanto da affrancarlo, in effetti, dalla sua autorità. Se infatti egli si decide tuttavia all'azione, a dare il tracollo non è il dio, ma l'appello della sorella al suo senso del dovere nei confronti del padre e al suo spirito virile: « Non devi intenerirti, non devi essere un vile ». Egli s'avvia al delitto, ma dicendo: « Compirò un atto orribile, se così piace agli dei. Amara e dolce è questa lotta per me ». L'og-

---

[1] 1347 *νὼ δ' ἐπὶ πόντον Σικελὸν σπουδῇ*
σώσοντε νεῶν πρῴρας ἑνάλους·
διὰ δ' αἰθερίας στείχοντε πλακός
τοῖς μὲν μυσαροῖς οὐκ ἐπαρήγομεν,
οἷσιν δ' ὅσιον καὶ τὸ δίκαιον
φίλον ἐν βιότῳ, τούτους χαλεπῶν
ἐκλύοντες μόχθων σῴζομεν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

gettiva bilateralità dell'atto si fa dissidio nell'animo dell'uomo prima ancora ch'esso sia compiuto. Più tardi Oreste verrà assolto, come quello eschileo, a parità di voti dal sacro tribunale d'Atene, perché la colpa è da attribuirsi ad Apollo, ed egli sarà quindi esentato dalla pena materiale. Ma dalla mente di questo Oreste non uscirà più l'immagine della madre implorante per la vita. Oreste viene incitato all'azione dalla sorella. Euripide non ha però intitolato ad Elettra la tragedia perché è lei che induce al colpo estremo, ma perché partendo dal suo punto di vista possiamo seguire l'intera vicenda molto meglio che non da quello d'Oreste. Tutto il dolore, l'onta della casa, il dovere della vendetta gravavano su di lei molto più che sul fratello assente. Di poco maggiore a lui, ella era tuttavia abbastanza matura per capire perché la madre, subito dopo la partenza di Agamennone, si fosse messa davanti allo specchio, avesse gioito di ogni cattiva notizia proveniente da Troia, e al posto del padre si fosse annidato il vile imbelle. Poi era giunto il giorno terribile dell'uccisione del padre, e poi i lunghi anni della vergogna. Avrebbe dovuto non essere donna per non soffrire anche dei piccoli particolari della vita, la casupola miserabile, i vestiti poveri, il lavoro da serva. Ma ancora più grave è per lei che la figlia d'Agamennone debba patire tutto questo, che sul trono del suo splendido padre sieda l'indegno assassino, ch'egli faccia gozzoviglie a palazzo e dileggi, ebbro, il sepolcro dell'ucciso, che di quest'uomo sua madre divida il letto. Per anni s'è lasciata affondare in questo avvilimento, ha respirato l'aria soffocante dell'odio. Non c'è da stupirsi che alla vista di Egisto morto si comporti come Marfa nel *Demetrio* schilleriano:

> O, endlich kann ich meine Brust entladen!
> Ausschäumen endlich gegen meinen Feind
> der tiefsten Seele lang verhalt'nen Groll!
>
> *Posso infine liberare il mio petto!*
> *Riversare infine contro il mio nemico*
> *il rancore a lungo trattenuto nel fondo dell'anima.*

Addirittura diabolica è l'astuzia con cui abusa del sentimento materno di Clitennestra per attirarla in campagna. Ma ad uccisione compiuta anch'ella si sente spezzata e fa eco alle autoaccuse del fratello. Si è voluto in ciò ravvisare una deficiente coerenza psicologica. Ma è davvero in contrasto con la psicologia e con l'esperienza di vita, che alla forte tensione della passione segua una metamorfosi repentina? La natura di Elettra non è per nulla diabolica. Ella fa volutamente mostra della sua umiliazione esteriore, che è la più grave accusa contro la madre e l'amante di lei; dentro di sé conserva invece non solo la fierezza, ma anche il nobile sentire della principessa, in ispecie nel suo comportamento verso lo sposo imposto, di cui sa apprezzare

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

appieno e ricambiare la finezza e l'intima distinzione. Nel lungo tempo della sua ignominia, è vero, s'è addensata in lei una tale onda d'odio, da soffocare tutti gli altri sentimenti: « Solo ch'io veda il sangue della madre, e morirò volentieri ». Ma quando ha raggiunto il suo fine, allora nel tormento della sua coscienza si fa strada a forza tutto ciò che fino allora era stato represso. « È cara, e non è cara », dice velando il corpo della madre. Anch'ella sente il dissidio nel suo petto, sia pure solo dopo che l'atto orrendo è stato compiuto.

Elettra non è resa matricida da un comando d'Apollo. Lo udiamo dalle labbra dei Dioscuri: ella è stata travolta dal fato della sua casa, in quanto membro di essa. Non però come strumento di un demone di maledizione. Ella ha agito mossa esclusivamente da passione umana, come Medea, come Ecuba, e da creatura umana ella sente la responsabilità dei suoi atti.

L'*Elettra* non s'imperniava, come la *Medea,* sullo studio di una personalità potente. In primo piano stava qui il problema etico-religioso. Tuttavia a determinarne la composizione concreta è stata ancora la capacità del poeta di calarsi nell'animo femminile.

La diversa prospettiva del matricidio crea anche una nuova Clitennestra, che viene individualmente precisata. L'assassina eschilea di grandezza demonica diventa una donna prototipo di debolezza. Anche il suo cuore ha sofferto per il sacrificio di Ifigenia; ma ciò non sarebbe valso ad indurla ad agire. Ella è invece autentica sorella di Elena. Neppur lei è fatta per dormire sola un intero decennio; desiderosa di piacere, sensibile all'eleganza del donnaiolo, cede alla seduzione, diviene assassina per amore dell'amico. Certo ci è difficile attribuire a una donna simile un assassinio, e sebbene Euripide non possa ignorare ch'ella stessa ha vibrato la scure contro lo sposo, egli però sin dal prologo ci induce a pensare che anche in quella occasione ella abbia avuto parte soltanto passiva. Agamennone muore « per l'astuzia della sua donna Clitennestra e per mano di Egisto, figlio di Tieste ». Poi, ella lascia fare ad Egisto, ma salva almeno Elettra dalla morte. Anzitutto per riguardo alla voce popolare; ma anche perché il suo cuore di madre non è morto. Al richiamo di Elettra, subito accorre, ed ecco che d'un tratto le si fa chiaro ciò che prima, nella sua superficialità, non aveva voluto vedere: l'intera miseria della figlia. Un sincero pentimento s'impadronisce di lei. Senza ribattere lascia che Elettra le rimproveri le sue colpe, e volentieri rimedierebbe anche al torto che Oreste ha subito, se non glielo impedisse il timore della vendetta. A bella posta il poeta ha accentuato proprio in questa scena la sicura durezza di Elettra, rendendola addirittura diabolica: perché non rifiutiamo, nonostante tutto, la nostra compassione anche alla femminile debolezza di Clitennestra.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

In Sofocle, come in Eschilo, la tragedia s'apre con l'arrivo d'Oreste. Egli è giunto a Micene accompagnato da Pilade e dal suo vecchio pedagogo, il quale gli mostra i luoghi « che sempre ha sospirato ». È un eroe giovane, assetato d'azione, esente da problematiche, e tutto preso dal compito che gli incombe. Vendicare il padre è per lui un dovere tanto ovvio, che non ha neppure domandato al dio delfico se lo deve fare, ma soltanto come. Tale era allora il procedimento anche nella vita pratica, e al pio Senofonte, in un caso analogo, fu Socrate a spiegare che con simile formulazione egli anticipava il decreto del dio. Sofocle fa quindi agire il suo Oreste proprio come Senofonte. Ben difficilmente, tuttavia, egli si sarà reso conto, affidando l'iniziativa all'uomo, di discostarsi dalla religiosità di Eschilo.

Per Oreste, la risposta del dio vale a confermarlo nella sua convinzione d'agire secondo lo spirito d'Apollo, e gli dà l'indirizzo da seguire per raggiungere il suo fine. L'astuzia degli assassini deve essere ripagata con l'astuzia. Come nelle *Coefore,* la falsa notizia della morte d'Oreste deve procurare l'accesso al palazzo prima al vecchio, e poi ad Oreste col suo amico (« Che m'importa se son detto morto e, vivo, ne traggo fama! »), e il resto verrà poi da sé. Oreste è tanto immerso nel suo compito, che pur avendo udito un gemito, certo di sua sorella, provenire dalla casa, rinuncia ad un incontro immediato con lei, per recarsi prima, secondo l'ordine d'Apollo, alla tomba del padre. E noi ci avvediamo, naturalmente, che il poeta ha dilazionato l'incontro fra i fratelli, perché avessimo prima modo di sentire esporre i fatti da Elettra e la vedessimo nella sua miseria materiale e spirituale.

Nelle parole del giovane Oreste, nulla ci aveva fatto intuire fino a che punto egli avesse sofferto, da lontano, dell'onta domestica. Notiamo quindi il contrasto, udendo ora un'aria dai ritmi malinconici, in cui Elettra dà sfogo al suo dolore. Dolore, e ancora dolore: ecco tutta la sua vita. Giorno e notte ella si strugge in lamenti per il padre miseramente trucidato, animata da un solo pensiero: « Venite in aiuto, demoni sotterranei, Erinni, vendicate l'assassinio di cui è stato vittima mio padre! Mandatemi a casa il fratello! Da sola non so più reggere questo peso! ». Il coro delle donne micenee comprende il suo dolore, ma l'esorta a non peggiorare la situazione con lamenti infruttuosi, a non irritare inutilmente i potenti signori, ma a rimettere la vendetta nelle mani di Zeus. Invano. « Non posso altrimenti. Tutto il mio essere non può non essere consacrato al dolore per il padre, al pensiero della vendetta, anche se io stessa sono costretta a trascinare non sposata la mia giovane vita, in miserabili vesti servili, anche se Oreste, la mia unica speranza, tarda ancora tanto a venire ».

Dopo il concitato canto alterno della parodo, l'esposizione dei fatti, come nella *Medea,* si distende in un dialogo pacato, ma d'efficacia ancor più

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

intensa. « Ho vergogna di me stessa, se vi sembra che esageri coi miei lamenti; ma dovete capirmi », comincia, e descrive con evidenza le condizioni della sua casa paterna, proprio come ella stessa interiormente le vive. Come può dominarsi, se è costretta a vivere sotto uno stesso tetto con l'assassino di suo padre, se vede il miserabile Egisto occupare il trono di suo padre, di più, il suo talamo, e la madre festeggiare l'anniversario dell'assassinio? Se da Clitennestra non riceve che volgari rimproveri per aver salvato, un giorno, il piccolo Oreste dalla mano di sua madre, se infine non le è neppure dato di piangere a suo agio?

Come nella *Medea,* ci attendiamo che da questo addensarsi di collera e di disperazione debba erompere qualcosa di terribile, anche se l'esecuzione della vendetta spetta ad Oreste.

La figura di Elettra riceverà lineamenti anche più netti. A tale scopo Sofocle si rifà ad un motivo di cui già s'era avvalso nell'*Antigone*: affianca alla protagonista una sorella di tutt'altra natura. Dalla tragedia precedente egli mutua perfino pensieri e parole; eppure la sorella di Elettra, Crisotemide, è vista in modo del tutto diverso da Ismene; non è considerata soltanto in riferimento alla vicenda e con la funzione precisa di produrre le argomentazioni possibili contro l'atteggiamento di Elettra, ma come personalità viva, individualmente studiata, che in quanto tale assurge (già esteriormente, nell'eleganza degli abiti) a personaggio antitetico rispetto ad Elettra, cui è data pari caratterizzazione individuale, ad esponente di un atteggiamento di vita nettamente diverso. Come Ismene, anche Crisotemide ammette senz'altro che diritto e senso del dovere sono dalla parte della sorella; ma ella è fanciulla superficiale, avida di vita, propensa a soffocare con buoni pretesti la propria voce interiore. Perché dovrebbe amareggiarsi, con inutili pensieri di vendetta e di lutto, la bella vita che come principessa può condurre? « Ci si deve adattare alla situazione ed ubbidire ai potenti ». Inoltre ella è come cera nelle mani di chi la vuol plasmare, ora portavoce di Clitennestra contro Elettra, ora arrendevole alle parole di quest'ultima. Per incarico della madre, angustiata da un brutto sogno (Sofocle accoglie così il motivo eschileo), deve versare libagioni sul sepolcro di Agamennone; ma facilmente si lascia convincere da Elettra a recare al morto i doni suoi, scarsi ma bene accetti, e ad implorarne l'aiuto contro i nemici.

Segue, senza preparazione, la scena di una contesa fra Elettra e Clitennestra, esternamente non motivata, ma che non è, tuttavia, un semplice brano retorico ornamentale, privo di valore per il progresso dell'azione. Quale funzione adempie nella cornice dell'insieme?

« Certo, Agamennone è caduto per mia mano, ma *Dike* me l'ha guidata. Perché io dovevo vendicare Ifigenia, che egli ha sacrificato senza motivo, non

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

per l'esercito, ma per suo fratello Menelao ». « Non ti spinse *Dike* ad uccidere il tuo sposo. Al sacrificio d'Ifigenia egli era infatti obbligato, perché agendo sconsideratamente aveva suscitato l'ira d'Artemide e provocato così la bonaccia, perniciosa per l'esercito. No, ciò che ti spinse fu solo l'amore colpevole per Egisto. Altrimenti non divideresti ora il letto dell'assassino, non scacceresti per amor suo i tuoi stessi figli ». Come quest'ultimo rimprovero sia fondato, risulta dalle scene che immediatamente precedono e seguono questa. Prima, Crisotemide aveva riferito che Clitennestra ed Egisto erano risoluti a rinchiudere l'incomoda Elettra in un sepolcro scavato nella roccia, e dopo la lite udiamo una preghiera di Clitennestra, in cui ella chiede ad Apollo, in termini velati eppure abbastanza chiari, la morte di Oreste. Questa successione di scene ha quindi lo scopo di farci conoscere Clitennestra, l'uxoricida che non può addurre a sua discolpa neppure un'ombra di diritto, la madre contro natura, che insidia la vita dei suoi figli.

La preghiera di Clitennestra viene apparentemente esaudita. Giunge il vecchio servo d'Oreste e reca una « dolce » notizia per Egisto e la sua sposa. Oreste è rimasto vittima di un mortale incidente alle gare pitiche. Immaginiamo agevolmente quale interesse dovesse suscitare negli spettatori, dal punto di vista sportivo, questa descrizione, così chiara e precisa in tutti i particolari tecnici. Ma il valore drammatico è da ricercarsi, naturalmente, più in profondità. Anzitutto ci appare ancora una volta il contrasto fra i due fratelli, fra Elettra, interamente immersa nel suo cordoglio, e il giovane eroe, che perfino durante l'adempimento della vendetta (poiché nell'inganno si rispecchia pure la vita reale) non perde occasione per cogliere allori. Più importante è però la reazione che la notizia suscita in chi l'ascolta. Ora, perfino in questa Clitennestra affiora, per un attimo, un sentimento materno; ma per far subito posto ad un altro. « Da gran tempo mi s'era straniato, non era più mio figlio, era mio nemico: voleva la mia morte, mi privava della tranquillità del sonno », e si abbandona quindi senza riserve alla sua gioia, giunge a godere del tormento d'Elettra.

Elettra è ora infatti intimamente spezzata. Ciò che l'aveva sino allora sostenuta, era la speranza che Oreste sarebbe tornato e avrebbe compiuto la vendetta. Ora ella è perduta. Vorrebbe morire sull'uscio come un cane. « Dove sono i fulmini di Zeus! », chiede disperato perfino il coro.

Noi, invece, sappiamo che Zeus ha già vibrato la sua folgore e può farsi beffe della miopia umana; della quale abbiamo subito esempi ancor più efficaci.

Crisotemide torna dal sepolcro, a gran corsa, giubilante. « Oreste è qui! ». Ha trovato una ciocca di capelli; non può avercela messa altri che lui. È dunque accaduto ciò che Elettra ha aspettato giorno e notte, e la notizia,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

invece, non può ora apparirle che follia. Lo ha sentito da un testimone oculare: Oreste è morto, e non c'è più nessuno che possa vendicare il padre... se non lei stessa. Quest'idea le balena per il capo, trasformando la sua disperazione in energia risoluta. Ella deve prendere il posto del fratello, la sua protesta non deve essere più soltanto dolore, ma azione e lotta, anche se è una fanciulla debole, anche se è sola. Infatti, che Crisotemide, attaccata com'è alla vita con tutte le fibre del suo essere, respingerà quell'idea giudicandola insensata, ella lo può ben prevedere, anche se, come Antigone, domanda alla sorella se è disposta ad assolvere con lei al loro supremo dovere.

Sappiamo che la decisione di Elettra non verrà mai attuata. Tuttavia essa è per lei un sacro impegno, e affiora dal suo intimo come una necessità. Animata fin dal principio da quell'unico pensiero di vendetta, era naturale che ne attendesse dapprima l'attuazione dalla mano di Oreste; ma ora, dopo la notizia della sua morte, la vendetta diventa dovere suo, ed ella ha sufficiente forza di volontà per assumerlo su di sé, come Antigone, anche col sacrificio della sua vita. La decisione è andata coerentemente maturando, non meno della decisione dell'infanticidio da parte di Medea; e come quella ci convince, perché Sofocle qui, proprio come Euripide, fa nascere l'azione dall'animo dell'eroina.

Segue poi ancora uno di quei mutamenti improvvisi che questa tragedia sembra prediligere. Oreste giunge con l'urna che dichiara contenente le sue ceneri. Elettra la prende fra le mani, e ancora s'affollano alle sue labbra, in parole concitate, tutti i sentimenti che ha nutrito per il fratello, quando lo curava in luogo della madre, quando dalle mani stesse della madre lo aveva salvato; il suo affetto per lui che, pur lontano, era tutto per lei, il suo dolore ora, sapendolo morto in terra straniera, senza l'estremo servigio d'amore della sorella. In lui aveva riposto ogni speranza, ed ora le ritorna un mucchietto di cenere. I suoi nemici possono ben ridere, e tutto è finito.

Nel suo lamento appassionato Elettra ha dimenticato tutto quanto la circonda, eppure il suo non è un monologo, ma un dialogo, un dialogo col fratello: non con quello vivo, che le sta dinanzi sconosciuto, ma con quello morto, che crede di tenere fra le mani con l'urna. Quindi può parlare apertamente, dire senza reticenze ciò che ha fatto per lui. E Oreste sente tutto, vive anche lui, per la prima volta in piena coscienza, e insieme vede con estrema chiarezza, ciò che prima al massimo la fantasia poteva avergli suggerito, ogni dolore della sorella, palese e celato. Prima, per attuare il suo piano, parlava con freddezza e obiettività (come l'Oreste eschileo); ora il sentimento lo vince, ed egli non sa più continuare nella sua finzione. La presenza del coro, è vero, gli impone ancora una certa prudenza, e gli preme anche udire altre notizie sulla situazione di Elettra; ma il suo tono si fa sempre più ani-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

mato, più caldo, e anche Elettra sente sempre più che questo straniero pietoso non può essere uno straniero. Finché ode le parole rivelatrici:

> Queste non sono le ceneri di Oreste; fu solo un inganno. —
> Ov'è allora la tomba dell'infelice fratello? —
> Non c'è. Perché chi ancora vive non ha tomba. —
> Che dicesti, ragazzo? — Nulla è falso di quanto dico —
> Davvero, egli vive? — Se è vero ch'io vivo. —
> Tu sei Oreste? — Guarda qui questo anello
> del padre, e poi di', se ho detto la verità! —
> O giorno felicissimo! — Sì, giorno felicissimo, anch'io lo dico. —
> O questa voce! Sei giunto? — Non chiederlo ad altri! —
> Ti tengo fra le mie braccia? — Che tu mi abbia per sempre! [1].

Per apprezzare l'arte del poeta, non abbiamo qui bisogno di raffronti. È tuttavia istruttivo pensare ad Eschilo, che rappresenta l'incontro dei due fratelli in una scena certo patetica, ma molto breve, ove la loro commozione trapela soltanto da pochi accenni. I processi psicologici dei personaggi sono là visti e rappresentati solo in funzione dei fatti. In Sofocle, centro dell'attenzione divengono gli uomini e ciò che si agita nel loro animo, e può quindi nascerne questo affettuoso immedesimarsi del poeta nei suoi personaggi, questa vasta pittura che era incompatibile con i fini artistici di Eschilo, concentrato solo nel disegno dell'azione.

Non è qui il caso di parlare di un perfezionamento artistico. È un'arte diversa, che segue vie diverse. V'è ora un nuovo modo di vedere, che, ovviamente, influenza anche il potere creativo. Certo è pur sempre un'arte che ignora totalmente la moderna analisi psicologica, e un intelletto critico o una intuizione psicologica affinata possono avvertire come immotivate certe parole che il poeta antico pone tranquillamente sulle labbra dei suoi personaggi, solo perché ha in mente un certo svolgimento dell'azione. Ma l'efficacia drammatica non ne è compromessa, anche al nostro giudizio odierno di lettori.

Dal raffronto con l'*Elettra* di Euripide, nasce spontanea una valutazione. Proprio nella scena del riconoscimento, con l'intromissione di motivi estranei al tema e con la sua critica ad Eschilo, Euripide ha indebolito l'efficacia

---

[1] 1217 OR. *ἀλλ' οὐκ 'Ορέστου, πλὴν λόγῳ γ' ἠσκημένον.*
EL. *ποῦ δ' ἔστ' ἐκείνου τοῦ ταλαιπώρου τάφος;*
OR. *οὐκ ἔστι· τοῦ γὰρ ζῶντος οὐκ ἔστιν τάφος.*
EL. *πῶς εἶπας, ὦ παῖ;* OR. *ψεῦδος οὐδὲν ὧν λέγω.*
EL. *ἦ ζῇ γὰρ ἀνήρ;* OR. *εἶπερ ἔμψυχος γ' ἐγώ.*
EL. *ἦ γὰρ σὺ κεῖνος;* OR. *τῆνδε προσβλέψασά μου*
σφραγῖδα πατρὸς ἔκμαθ' εἰ σαφῆ λέγω.
EL. *ὦ φίλτατον φῶς.* OR. *φίλτατον, ξυμμαρτυρῶ.*
EL. *ὦ φθέγμ', ἀφίκου;* OR. *μηκέτ' ἄλλοθεν πύθῃ.*
EL. *ἔχω σε χερσίν;* OR. *ὡς τὰ λοιπ' ἔχοις ἀεί.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

drammatica, mentre l'arte sofoclea si dispiega con maggior profondità e ricchezza, facendo apparire i segni esterni di riconoscimento come secondari e quasi superflui, quando già i cuori si sono ritrovati. Eppure non v'è dubbio che nella sua giovinezza Sofocle non sarebbe stato capace più di Eschilo di creare una simile scena, e che tale capacità egli doveva, non solo al generale progredire dell'individualismo, ma anche all'evoluzione artistica che il suo giovane rivale aveva portato.

Per lo svolgersi dell'azione, la scena del riconoscimento segna la comparsa del vendicatore. L'esito della vendetta era ben noto, e comprendiamo come Sofocle non si sentisse invogliato a descrivere cose ormai risapute. Egli si sofferma invece sulle manifestazioni di gioia di Elettra, che si rinnovano con calore anche nei riguardi del vecchio servo. Si fanno in breve gli ultimi preparativi per la vendetta. Clitennestra viene uccisa in casa, senza che la rivediamo più. Udiamo le sue implorazioni, ma neanche una parola da parte d'Oreste, e solo un duro rifiuto da parte d'Elettra, in ascolto alla porta, e il suo incitamento al fratello: « Colpisci, se puoi, una seconda volta! ». Poi gli assassini escono. Neppur l'ombra di un pentimento. Ad Elettra, è vero, vien spontaneo chiedere: « È morta, la misera? ». Ma Oreste pensa solo alla sorella: « Ora non temere più che t'offendano i duri modi della madre! ». Quindi s'avvia subito al secondo atto della vendetta, che dobbiamo sentire soltanto come un necessario epilogo. La natura volgare di Egisto s'era sfogata, alla notizia della morte d'Oreste, in parole di dileggio contro Elettra, ormai divenuta inoffensiva. Possiamo quindi accettare ch'egli sia ora ripagato col dileggio di dover sollevare, con la sua stessa mano, la tela che ricopre, non il corpo d'Oreste, ma quello di Clitennestra. Egli si lascia poi condurre via da Oreste senza opporre resistenza, per essere ucciso e perché il suo corpo venga gettato ai « becchini competenti », agli avvoltoi. Per lui, ma anche per Clitennestra, valgono le ultime parole di Oreste:

> Così la punizione dovrebbe raggiungere ognuno,
> e dovrebbe morire chi osa agire a dispetto della legge;
> allora non vi sarebbero tante persone empie [1].

Che la vicenda esterna volga rapidamente al termine, corrisponde semplicemente alla natura della tragedia. Per noi moderni l'apice dell'interesse era già stato raggiunto nella scena del riconoscimento, e possiamo quindi senz'altro capire che Sofocle stesso l'abbia scritta con piacere e affetto particolari. Fu grave errore però ravvisare in tal scena non solo il vertice artistico, ma il

---

[1] 1505 *χρῆν δ' εὐθὺς εἶναι τήνδε τοῖς πᾶσιν δίκην,*
ὅστις πέρα πράσσειν γε τῶν νόμων θέλοι,
κτείνειν· τὸ γὰρ πανοῦργον οὐκ ἂν ἦν πολύ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

fine cui tenderebbe l'intera tragedia, e ritenere che il matricidio sia, per il poeta, niente affatto interessato al problema etico-religioso, solo un'appendice inevitabile.

Certo, già il ricordo delle *Coefore* ci fa stare in attesa dell'incontro fra i due fratelli. Ma Oreste, nel prologo, non dice una sola parola riguardante la sorella. Pensa solo alla vendetta, da cui non lo distoglie neppure il gemito d'Elettra. Secondo le prime parole del precettore, egli è venuto da « vendicatore dell'assassinio del padre », e quest'idea domina sino alla fine tutti i personaggi, il coro, Clitennestra e la stessa Elettra. Ella ama intensamente il fratello. Ce lo mostra la scena dell'urna cineraria, in cui anche in Oreste, sia pure solo a poco a poco, l'affetto fraterno prende il sopravvento. Ma prima, quando pure con uguale calore desiderava il suo ritorno, neppure lei parlava di amor fraterno, ma solo dell'attesa che a quel ritorno ella connetteva. Le prime parole con cui Elettra ricorda Oreste sono nella preghiera alle Erinni: « Vendicate l'assassinio del padre e mandatemi a casa il fratello! ». « Tu mi hai tolto quella che era la mia unica speranza, che tu tornassi come vendicatore del padre e mio », ella si rammarica alla falsa notizia di morte; e ancora, reggendo l'urna cineraria, riprende lamentosa le parole del prologo: « Sei morto, tu che dovevi giungere come vendicatore della morte del padre ». E soprattutto: nel momento in cui crede che Oreste sia morto, non si concede il tempo di abbandonarsi al lutto per il fratello, ma prende subito la decisione di compiere la vendetta da sé: tanto naturalmente questa è il fine di ogni suo pensiero e desiderio.

È poi decisivo osservare che, attenendosi ad una simile interpretazione, puramente estetica, una gran parte della tragedia diverrebbe incomprensibile. Infatti il grande atto comprendente il motivo del sogno, la lite fra madre e figlia e la susseguente preghiera di Clitennestra, non ha a che fare con il riconoscimento dei fratelli più della decisione di Elettra; né può valere da spiegazione pretendere che Sofocle abbia qui riunito insieme vecchi motivi. In realtà il valore di quelle scene è perfettamente chiaro. Vi si precisa la nostra valutazione etica del matricidio. Clitennestra non ha ucciso il marito perché il suo sentimento di madre era stato offeso, ma per volgare lussuria. A giustificazione del suo delitto non può addurre circostanze attenuanti. Ella ha senz'altro meritato la morte. E l'ha meritata dalla mano dei suoi stessi figli. Il poeta non si stanca d'inculcarci ch'ella è una madre « non materna », che « si chiama, sì, madre, ma non ha nulla d'una madre »[1]. E nelle scene citate noi stessi sentiamo come ella insidi la vita d'Elettra, come chieda agli

---

1 1154 *μήτηρ ἀμήτωρ.*
1194 *μήτηρ καλεῖται, μητρὶ δ' οὐδὲν ἐξισοῖ.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dei la morte d'Oreste e gioisca alla notizia della sua fine. Ella ha dunque annullato da sé il rapporto naturale fra madre e figli, esonerando così questi ultimi da ogni dovere di pietà. Di fronte al padre i figli hanno il dovere della vendetta, e hanno il diritto di attuarla su questa donna. Non esiste più conflitto di doveri. Elettra ha sentito così sin dal primo momento, e per questo ogni suo pensiero si è concentrato sulla punizione della madre. Ella non è una donna imbestialita o isterica come l'Elettra di Hofmannstahl; ma lo scopo che s'è prefisso è per lei tanto naturale, che alla notizia della morte d'Oreste ne prende subito il posto come vendicatrice. E proprio questa decisione le procura la lode del coro (per la cui bocca anche in Sofocle parla il popolo) d'essere la figlia « più accorta e più buona ».

A questo atteggiamento corrisponde perfettamente la rappresentazione del fatto. Ogni Ateniese ricordava il finale delle *Coefore,* in cui Oreste fugge inseguito dalle Erinni. In Sofocle le Erinni vengono invocate solo perché sia espiato l'assassinio di Agamennone. Oreste non ne viene perseguitato; egli ignora le esitazioni prima, i tormenti della coscienza dopo. « Colpisci, se puoi, una seconda volta! », lo incita Elettra. « In casa tutto va bene », dice Oreste a uccisione compiuta, « se è vero che Apollo mi ha indirizzato bene ». E mentre in Euripide il coro distoglie inorridito lo sguardo dai due fratelli insanguinati, in Sofocle esso saluta così gli uccisori al loro riapparire:

> Eccoli, e la loro mano gronda sangue della vittima d'Ares;
> ma di biasimarli non ho motivo [1],

e le sue ultime parole sono di rallegramento:

> O stirpe d'Atreo, molto dovesti patire,
> a fatica hai trovato la via della libertà;
> ma ora la tua volontà è giunta alla meta [2].

Per libertà non s'intende la liberazione materiale dalla tirannia d'Egisto. Pensiamo piuttosto al finale delle *Coefore,* ove il coro chiede addolorato: « Quando avrà fine l'avversità del fato nella casa degli Atridi? ». Per Sofocle questa fine è giunta con l'espiazione dell'assassinio di Agamennone. La giustizia ha vinto, e Oreste ed Elettra possono respirare liberamente ed iniziare una nuova vita.

In questa parte finale, un'innovazione specialmente avrà colpito gli Ateniesi. Per Eschilo come per Euripide era parso naturale che il primo ad essere

---

1 1422 *καὶ μὴν πάρεισιν οἵδε· φοινία δὲ χεὶρ*
στάζει θυηλῆς Ἄρεος, οὐδ' ἔχω φέγειν.

2 1508 *ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὸν*
δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες
τῇ νῦν ὁρμῇ τελεωθέν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

eliminato fosse Egisto, personaggio secondario, e solo dopo avesse inizio la vera tragicità del matricidio, da cui doveva nascere la profonda crisi d'Oreste. In Sofocle invece l'uccisione di Clitennestra viene sbrigata in breve, mentre quella d'Egisto viene differita alla fine. Il motivo artistico ne è chiaro: in tal modo Oreste vien subito posto, dopo il matricidio, di fronte ad un compito che esige mente chiara ed energia decisa; lo spettatore può così tollerare d'udire soltanto brevi parole sui suoi sentimenti dopo simile atto, e l'impressione finale che gli rimane del dramma non è l'orrore del matricidio, ma l'equità della punizione, del « giusto omicidio », che anche secondo il diritto attico era esente da pena.

Davvero singolare è il fraintendimento per cui s'è voluto ciononostante asserire che Sofocle in realtà non si sia affatto interessato al problema etico-religioso, ch'era implicito nella materia come il problema faustiano lo è nella leggenda di Faust, e il mito gli abbia solo « fornito il testo per una nuova melodia ». Sofocle assume invece una posizione precisa nei riguardi del problema, esattamente la posizione che, dato il suo complessivo atteggiamento spirituale, dovevamo attenderci. Egli non è un apologeta a tutti i costi, che dicendo « Lo ha comandato un dio », consideri esaurita la questione. Egli non riconosce però il conflitto di doveri, in cui per Eschilo consiste la tragicità d'Oreste, perché di fronte a questa madre i figli non hanno più doveri. E se Euripide, convinto che « un dio che agisca ignominiosamente non è un dio », si sentì spinto ad un'aspra protesta contro l'Apollo delfico, Sofocle poté dal canto suo attenersi tranquillamente al suo credo: « Non è mai ignominioso ciò che un dio suggerisce », avendo potuto dimostrare come in questo caso il matricidio non fosse un delitto e Apollo, ordinandolo, avesse agito secondo lo spirito di *Dike,* che esige la punizione. Questa era l'interpretazione del mito antico alla quale egli si sentiva interiormente spinto. Il suo coro può ben dire: « Di biasimare non ho motivo ».

La scena della lite e le altre parti analoghe hanno la funzione artistica di inculcarci questa convinzione. Nulla è più istruttivo, in proposito, di un raffronto col poeta moderno. Anche Hugo von Hofmannstahl rappresenta, nella sua *Elettra,* una lite fra le due donne. Anche nella sua tragedia ne nasce un quadro psicologico, il contrasto fra madre e figlia, che, spinte entrambe da una esperienza terribile (l'una dai propri atti, l'altra dal proprio soffrire) in uno stato psicologico abnorme, si scontrano ora nella loro antiteticità. Il problema religioso, il problema della giustificazione morale dell'agire e soffrire di Clitennestra, non vi sono neppure sfiorati. Proprio questo, invece, dominava il tragico antico, ed è inammissibile anacronismo di moderni ravvisare in queste scene solo un « gioco drammatico » e trascurarne il contenuto. Oggi parliamo volentieri di *Schau-Spiel.* Sofocle avrebbe sollevato vivaci obiezioni,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

se avessero definito la sua tragedia *Spiel, παιδιά*. Essa era per lui parte del servizio divino, e come al tempo dell'*Edipo,* egli pensava ancora che il suo più alto compito fosse d'interpretare il senso della storia sacra e di prevenire il suo popolo dal criticarla illegittimamente.

Il che non esclude la gioia piena della creazione artistica, e vedremo meglio in seguito come anche in questo settore egli sapesse aprire nuove vie. Nuovo era, ad esempio, il ritratto di Elettra, che egli ha posto al centro del dramma ed ha arricchito di vita personale. Ella ci è presentata dai lati più diversi, nella disperazione e nella gioia, nel caldo affetto e nell'odio violento. Ella stessa ci dice che il dolore l'ha costretta ad un atteggiamento che ripugna alla sua natura. Eppure il suo essere è così unitario, che il coro può definirlo in un solo concetto: « Consacrasti la tua vita intiera al lutto per il padre, per amor suo non ti preoccupa la morte e sei pronta a non vedere più la luce. Chi più di te potrebbe essere figlia genuina del grande padre? » [1].

Sofocle ha fondato l'intera tragedia sull'animo dell'eroina, come, nelle sue opere precedenti, non aveva mai fatto. È un'arte che ci ricorda la *Medea* di Euripide. E molto più importante della questione relativa al rapporto cronologico delle due *Elettre* è osservare che Sofocle ha qui seguito l'insegnamento del creatore del dramma psicologico, pur conservando intatti i caratteri che gli sono peculiari.

LE ULTIME OPERE DI SOFOCLE

Filottete.

I Greci dell'età classica hanno dato prova di una vitalità molto maggiore di quella che il Salmista presuppone. Anche Sofocle aveva già varcato gli ottant'anni quando scrisse la sua *Elettra,* e neppure nel *Filottete,* che fu rappresentato nel 409, avvertiamo il minimo segno di stanchezza.

L'epica narrava già la storia dell'eroe che durante il viaggio a Troia i Greci abbandonarono nell'isola di Lemno, a causa del fetore intollerabile che emanava una sua ferita, provocata dal morso di un serpente. Più tardi erano poi dovuti andare a riprenderlo, perché il veggente troiano Eleno li aveva avvertiti che la conquista di Troia dipendeva proprio dall'aiuto di questo infermo inerme e dalla virtù del suo arco, che un giorno Eracle gli aveva donato. Gli scrittori epici già s'erano interessati soprattutto alla sorte singolare di questo eroe, cui il volere degli dei aveva riservato, dopo profondissimo dolore, l'esaltazione. Elaborando in forma drammatica tale materia, Eschilo

---

1 1081 *τίς ἂν εὐπατρὶς ὧδε βλάστοι;*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tentò certamente di penetrarne, attraverso gli eventi esteriori, il senso nascosto. Quanto ancora oggi sappiamo è ch'egli scelse come oggetto del suo *Filottete* quella parte della vicenda in cui s'intersecavano le fila degli eventi esterni e ad un tempo la tragicità appariva da un punto di vista umano. Per lui Filottete era, come l'Achille dell'Iliade, l'eroe irato che rifiutava ai Greci il suo aiuto. Di usare contro di lui la violenza non c'era neppure da parlare, finché Filottete era in possesso del suo arco infallibile. Così l'astuto Ulisse s'assumeva il pericoloso compito d'andarlo a prendere. Con discorsi ingannevoli riusciva a cattivarsi la fiducia dell'infermo, che dopo tanto tempo non l'aveva riconosciuto, e a sottrargli l'arco. In seguito, sembra, si perveniva ad una conciliazione. E la tragicità sarà consistita anche qui per Eschilo, molto probabilmente, nell'interiore autosuperamento di Filottete, che adempiva infine al compito assegnatogli dalla divinità, aiutando i Greci alla vittoria.

I due tragici più giovani hanno seguito Eschilo sia nella scelta che nella limitazione della materia, che hanno però riplasmato interamente secondo il loro spirito. Del *Filottete* di Euripide, ch'egli fece rappresentare nel 431 insieme con la *Medea,* già abbiamo avuto occasione di parlare. Nell'epoca agitata che precedette lo scoppio della guerra intestina, il poeta aveva composto una tragedia di conio politico. Filottete diveniva l'uomo che, al contrario di Medea, sapeva vincere il demone dell'odio e in nome di un fine superiore si poneva al servizio del suo popolo.

Ventidue anni dopo il vecchio Sofocle affrontò il medesimo tema. Per l'umanità del suo spirito, divenne problema l'atteggiamento assunto dai Greci. Era onorevole il loro modo d'agire, il loro fare ricorso, nei confronti dell'infelice ch'essi stessi un giorno avevano abbandonato inerme, alla forza e alle armi dell'astuzia, solo perché avevano bisogno di lui per i loro scopi? L'epica antica non aveva avvertito il problema. E anche i due tragici che l'avevano preceduto, a quel che pare, non l'avevano approfondito; anzi, negli ultimi decenni della guerra peloponnesiaca la massima del fine che giustifica i mezzi era divenuta patrimonio comune degli uomini politici. Possibile tuttavia che nessuno degli eroi che avevano combattuto davanti a Troia avesse avvertito l'indegnità di simile modo d'agire? Poteva, tutto questo, essere compatibile con lo spirito di un eroe come Achille, cui ogni simulazione era « odiosa come le porte dell'Ade »? Achille, è vero, era già caduto quando i Greci avevano ricevuto l'oracolo relativo a Filottete. Ma al suo posto era stato chiamato il suo giovane figlio Neottolemo, che pure era destinato a sostenere una parte decisiva nella conquista di Troia. La leggenda aveva fatto di lui un violento vendicatore del padre. Sofocle lo pone però ora in altra luce, come il « neofita » della guerra, che non ne ha ancora subito l'abbrutimento, come il genuino figlio di suo padre, capace, come lui, d'imprese virili, ma non della

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

menzogna e dell'inganno. E, nel suo *Filottete,* proprio questo ragazzo inesperto Ulisse si sceglie come compagno, perché spera di trovare in lui uno strumento arrendevole per i suoi piani. Ma fin dal principio il poeta ci fa notare che il giovane è di tutt'altro temperamento del politico indurito. Come già aveva fatto nel prologo dell'*Antigone* con le due sorelle dissimili, anche qui egli accosta le figure contrastanti dei due uomini, perché li possiamo conoscere bene misurando ciascuno sul metro dell'altro.

Per accentuare lo stato miserevole di Filottete, il poeta fa di Lemno un'isola disabitata, così che l'infermo, lontano da ogni società umana, trascina la sua esistenza immerso nei suoi dolori e pieno d'odio verso i Greci. Giunto nell'isola insieme con Ulisse, Neottolemo riceve la prima impressione dalla vista del luogo in cui abita il misero, una caverna ove mancano perfino i più indispensabili utensili domestici, mentre, in compenso, stracci stesi ad asciugare testimoniano della ripugnante infermità dell'eroe. Poi, come Oreste nel prologo dell'*Elettra,* Ulisse formula subito il suo piano. Egli è a priori convinto che Filottete non li seguirà di buon grado. D'altro lato, di fronte all'arco micidiale, ogni violenza è vana. Non resta che far ricorso all'astuzia; e poiché Ulisse non può comparire di persona dinanzi al suo nemico (l'arte arcaica di Eschilo non aveva badato a questo), sarà Neottolemo a insinuarsi con una menzogna nella confidenza di Filottete e quindi, non appena gli sarà possibile, a sottrargli l'arco. Ulisse sa benissimo quanto l'incarico debba essere ingrato al giovane eroe, e spiega perciò tutte le sue arti di persuasione per convincere il ragazzo che anche l'astuzia, quando conduca al successo, non è disonorevole. Tutto, in Neottolemo, si ribella a simile saggezza di vita. Ma egli è ancora quasi un fanciullo e, come guerriero, avvezzo all'ubbidienza; quando Ulisse riesce a toccare il tasto giusto, prospettandogli, in cambio della sua opera, fama immortale, egli si piega all'autorità dell'uomo più anziano, dietro le cui parole sta il comando degli Atridi e la volontà di tutto l'esercito. E si dichiara pronto a dimenticare, per un giorno, il suo concetto dell'onore e a liberarsi da ogni esitazione morale.

Sarà poi davvero capace di eseguire un incarico, che gli è stato fatto accettare contro la sua stessa natura?

I primi passi gli vengono subito resi difficili. I suoi uomini, ai quali egli mostra la dimora di Filottete, manifestano schiettamente la loro compassione per l'infelice compatriota. Poi Filottete stesso, gemendo per il dolore, si trascina sulla scena. Ha lasciato la sua grotta solo per cacciare, col suo arco, qualche uccello che gli serva di nutrimento. Il suo aspetto inselvatichito è così terrificante, che Neottolemo deve fare uno sforzo su se stesso per rispondere alle sue domande. Già il suono della favella greca, che da gran tempo non ode più, procura a Filottete una lieta emozione, e quando

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

egli apprende chi è il nuovo venuto, lo saluta come « figlio del carissimo padre ». Egli gode poi appieno della possibilità che gli viene finalmente offerta, di riversare i suoi sentimenti nel cuore di una persona amica. Parla della vita solitaria che conduce, ripudiato dagli uomini e ormai dimenticato, dei patimenti che ha sofferto da quando i Greci lo hanno vergognosamente abbandonato dormiente, delle delusioni che ha provato ogni volta che un navigatore si rifiutava di ricondurre il fastidioso infermo alla patria sospirata. Al suo racconto si mescolano domande sui Greci, e grande è il suo dolore alla notizia della morte d'Achille. Tutto questo non può mancare di produrre il suo effetto su Neottolemo; pure, egli non manifesta la minima commozione. Pensa soltanto all'incarico ricevuto e conduce il discorso in modo tale, da riuscire a dire le menzogne che Ulisse gli ha insegnato: anch'egli è stato vittima di un grave torto da parte degli Atridi e sta ritornando in patria. A questo punto Filottete gli si getta ai piedi, lo implora di liberarlo da questo luogo sciagurato e di condurlo in Grecia con sé. Neottolemo si dichiara pronto a farlo,

> solo, ci proteggano gli dei, partendo da questa terra,
> sì che possiamo raggiungere la meta che ci siamo prefissa! [1].

Filottete esprime in termini entusiasti la sua riconoscenza. E a noi le sue parole stringono il cuore, perché sappiamo che la meta cui allude Neottolemo è ben diversa da quella ch'egli pensa. Una volta risoluto ad obbedire agli ordini dei suoi superiori, il giovane lo fa con tutto il cuore, e non v'è nulla che possa fuorviarlo. Possiamo ben intenderlo anche noi; ma insieme avvertiamo come il drammaturgo antico proceda per una via del tutto diversa da quella che, con la nostra vista affinata dalla psicologia moderna, ci aspetteremmo. Ci sorprende come il giovane Neottolemo e il coro, che conferma le menzogne del suo signore perfino con giuramento solenne, riescano così facilmente a fingere e ad agire così bene di comune accordo. Ci domandiamo se annunciando il suo ritorno in patria Neottolemo prevedesse la preghiera di Filottete, ed anche se, per questo caso, egli avesse formulato già in precedenza dei piani precisi. Sofocle non si pone simili problemi. Perfino Euripide si concede, per i propri fini artistici, in un'occasione analoga, un affiatamento delle parti in causa che la natura dei personaggi di per sé non basterebbe a giustificare. Così anche Sofocle, nel concepire l'azione, non si lascia qui guidare dalla vita psicologica soggettiva dei suoi personaggi, ma si attiene oggettivamente alla linea che lo condurrà alla meta cui mira. Se, e in qual misura Neottolemo debba vincere delle resistenze interiori (la questione che

---

[1] 528 *μόνον θεοὶ σώζοιεν ἔκ τε τῆσδε γῆς*
ἡμᾶς ὅποι τ'ἐνθένδε βουλόμεσθα πλεῖν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

più interessa noi moderni), il poeta non può o non vuole dirci qui. Vedremo poi come l'esperienza spirituale di Neottolemo acquisti per lui valore addirittura determinante. È però cosa ch'egli tiene in serbo per dopo. Qui è sufficiente che lo spettatore avverta come il comportamento di Neottolemo sia in contrasto con la sua più intima natura, e che il conflitto drammatico, cui già il prologo ci ha preparato, dovrà giungere a maturazione.

La partenza ora, almeno per le circostanze esterne, potrebbe avvenire subito. Il che, però, contrasterebbe con gli intenti del poeta, il quale inserisce quindi una scena cui le parole del prologo già ci avevano preparati. Giunge, travestita da mercante, una spia di Ulisse, recante la falsa notizia che i Greci hanno mandato una nave all'inseguimento di Neottolemo, e che contemporaneamente anche Ulisse s'è messo in mare con Diomede, per ricondurre a Troia Filottete: secondo un vaticinio di Eleno, infatti, la vittoria dei Greci sarebbe legata al suo aiuto. Anche qui non dobbiamo chiederci se questa intesa fra Neottolemo e la spia, che non era stata prima per nulla concordata nei particolari, abbia una motivazione psicologica. Tanto maggiore, in compenso, è la sicurezza con cui il poeta raggiunge i suoi fini oggettivi. Nella falsa ambasciata è infatti commisto anche qualcosa di vero, che avrà importanza essenziale per lo sviluppo dell'azione. Solo ora Filottete apprende quale parte egli sia chiamato a sostenere, secondo le parole del veggente, nella conquista di Troia; e sente dire (anche noi lo sentiamo per la prima volta e notiamo con che autorità Ulisse alteri l'annunzio divino adattandolo al criterio umano) che secondo la parola di Eleno i Greci dovrebbero persuaderlo con le buone a seguirli, ma che Ulisse s'è subito impegnato a condurlo a Troia, se necessario, anche contro la sua volontà. Il che, naturalmente, non può non eccitare subito Filottete all'opposizione più aspra, ed accrescere, viceversa, la sua confidenza in Neottolemo. In lui egli deve scorgere ora l'unica salvezza per sé e (ne vedremo presto l'efficacia) per il suo arco. L'astuzia sembra abbia avuto pieno successo, e pare simbolico che Filottete permetta sin d'ora a Neottolemo di toccare l'arco custodito con tanta cura.

L'autore non vuole però farci seguire la vicenda solo dal punto di vista di Neottolemo. Dimenticando che l'equipaggio greco della nave può avere interesse solo alla riuscita dell'inganno, egli fa quindi intonare al coro un canto che, interamente ispirato ai sentimenti di Filottete, lamenta le sofferenze passate dell'eroe e ne riflette l'attuale speranza di salvezza, e si chiude infine significativamente ricordando come, in patria, Filottete avesse un giorno acceso il rogo sul quale Eracle era passato all'immortalità.

Questa discordanza di stati d'animo e d'attese continua anche nella scena seguente. Filottete esce con Neottolemo dalla caverna per recarsi alla nave. D'improvviso emette un gemito. « Che hai? ». — « Nulla, va pure, ragazzo! ».

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ma il dolore gli strappa lamenti continui. Filottete tenta invano di reprimerli. Sempre più strazianti, più intollerabili, essi penetrano in noi come in Neottolemo. I tormenti s'acuiscono fino alla follia. Di solito l'infelice aveva un conforto: sapeva che al parossismo fa seguito il sonno dell'abbattimento. Ma questa volta lo tormenta la paura che Ulisse, il suo inseguitore, sia già vicino e gli possa trafugare l'arco. Lo affida quindi ora egli stesso, fiducioso, alle mani di Neottolemo. Poi sopraggiunge davvero il sonno. Lo accompagnano le note lievi di una meravigliosa nenia, che ci fanno credere di nuovo in una vera compassione del coro; il quale, invece, esorta subito il suo giovane signore a cogliere l'occasione e ad allontanarsi con l'arco.

Neottolemo ha raggiunto il suo scopo. Non ha neppure bisogno, come l'Ulisse di Eschilo, di rubare l'arco. Ma è giunto ora il momento, per il poeta, di fare luce sul suo animo. Già durante l'accesso di Filottete il giovane non ha saputo nascondere la sua pietà. Poi, proprio l'illimitata fiducia dell'infelice non può non rendergli difficile l'abusarne; e questa volta non prega più per un buon viaggio verso la meta « che ci siamo prefissa », ma verso la meta « che il dio vuole ». Mentre il coro cantava, egli è rimasto muto ed assorto. Ed ora erompe ciò che era andato in lui maturando. Nei ritmi solenni del dio profetico di Delfi, che si staccano nettamente dal precedente canto alterno, egli dice:

> Certo, egli non ci ode più. Ma io, io vedo: la caccia
> a quest'arco è vana, se partiamo senza di lui.
> Sua è la corona della vittoria; lui il dio ci ammonì di condurre con noi.
> Gloriarsi d'un mezzo successo, d'un inganno, recherebbe solo ignominia [1].

Un nuovo spirito anima dunque il giovane; egli abbandona la linea di condotta cui s'è attenuto sinora, guidato dall'autorità altrui. Da buon soldato, certo, ha tuttora presente il suo compito, ma quando Filottete, svegliandosi, lo ringrazia con calde parole, egli non mente più. Se è necessario soffocare la compassione, allora (già l'aveva detto nel prologo), all'astuzia è preferibile la violenza. Così, alla fine, dice: « Non ti porterò nella tua patria; devi venire a Troia con noi ». La delusione di Filottete è terribile, ed egli accusa spietatamente il giovane d'averlo tradito nella sua fiducia. Ma non può ancora credere che il figlio d'Achille abbia detto la sua ultima parola. Questi, ora, non tenta neppure più di nascondere il proprio dissidio interiore. « Che debbo fare? », chiede disperato ai suoi uomini. Ed ecco che d'improvviso compare

---

[1] 839 *ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδέν, ἐγὼ δ' ὁρῶ οὔνεκα θήραν*
τήνδ' ἄλλως ἔχομεν τόξων δίχα τοῦδε πλέοντες.
τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.
κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῆ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ulisse. « Che fai, traditore? A me l'arco! ». Solo ora Filottete apre gli occhi su tutta la commedia. E piuttosto che piegarsi alla volontà dell'odiato Ulisse e degli Atridi, preferisce morire. Si precipiterà dalla rupe più vicina. Ma neppure questa libertà gli è concessa. Ulisse fa fermare l'inerme dalla sua gente. Poi cambia subito idea. « Lasciatelo pure libero! Abbiamo bisogno solo del suo arco, ed io lo so usare non meno bene di lui. Così sarò io a raccogliere la fama ch'egli s'è giocato ».

Questo mutamento appare sorprendente. Sofocle, certo (come forse già la tradizione precedente) ha lasciato nel complesso imprecisato se quel che importa è il possesso dell'arco oppure la persona di Filottete; e nel prologo Ulisse aveva detto a Neottolemo che tutto dipendeva dall'arco. Poc'anzi, invece, egli stesso appariva dominato dall'idea che fosse necessario impadronirsi della persona di Filottete. E ci sentiamo ancora risuonare nell'orecchio le profetiche parole di Neottolemo, che l'arco da solo non sarebbe servito a nulla, dato che la divinità aveva destinato a Filottete la corona della vittoria; così pure, poco prima, abbiamo sentito riferire dal finto mercante il vaticinio di Eleno, secondo cui i Greci avrebbero dovuto persuadere Filottete a seguirli a Troia. E a quel punto abbiamo anche visto come Ulisse poco si curasse dell'indicazione del dio, pretendendo di portare via Filottete anche con la forza. Così anche ora possiamo ben crederlo capace di pensare che coll'aiuto dell'arco potrà conquistare Troia da solo, né del resto Filottete dubita che ci possa riuscire. Le parole di Ulisse sono tuttavia anzitutto da intendersi come una estrema, fortissima pressione su Filottete, per indurlo a cedere, e in tal modo anche Neottolemo le interpreta.

Durante l'intervento di Ulisse, questi è rimasto muto. Si sono ridestati in lui nuovamente il senso dell'autorità e del dovere. D'altro lato proprio il brutale modo di procedere d'Ulisse lo rende penosamente conscio dell'indegnità del proprio comportamento, e se Filottete gli rinfacciasse d'essere un ragazzo sciocco, capace solo d'eseguire gli ordini altrui anche non approvandoli personalmente, sarebbe costretto, dentro di sé, a dargli ragione. Così egli tiene l'arco e segue Ulisse, ma quando Filottete gli rivolge un'ultima preghiera, Ulisse deve ricorrere a tutta la sua autorità perché il giovane « non frustri tutto il successo ottenuto »; e sentendo Neottolemo esprimere la speranza che Filottete possa ancora mutare d'avviso, ci rendiamo conto della sua lotta interiore.

Queste parole sono per noi un segno che ora il poeta vuol passare ad altro. Stavamo interessandoci all'animo di Neottolemo; ora Filottete deve avere il tempo di assumere un suo atteggiamento di fronte a tutte le novità che in un attimo gli si sono riversate addosso. Dai Greci Filottete ha ricevuto molto male. In dieci lunghi anni, come per Elettra, s'è addensato in lui un

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

odio terribile contro gli Atridi, contro Ulisse, contro tutti i Greci. Ed ora essi lo vogliono piegare al loro volere, e perfino il figlio d'Achille s'è fatto strumento del suo nemico mortale. È ben comprensibile come il sentimento patrio, affiorato in lui spontaneamente al primo suono della lingua greca, taccia ora di nuovo nel suo animo, che egli rifiuti duramente ogni aiuto ai Greci e getti loro in viso, come Prometeo a Zeus, il suo « mai ».

Sarà irrevocabile? Filottete s'opporrà al volere divino? Deve pur essere allettante anche per lui la prospettiva di ottenere fama altissima come vincitore di Troia; e quando affiora la possibilità che sia Ulisse, in possesso dell'arco, ad acquistarla in sua vece, ecco che gli vien fatto di chiedersi (come prima Neottolemo): « Che fare? ». Poi comincia a fare il suo effetto anche la nuova situazione in cui si viene a trovare. Che sarà di lui, se resterà solo nell'isola, senza il suo arco? Come potrà continuare a vivere? I suoi lamenti assumono spontaneamente forma di canto. E il coro gli risponde, ma non per dargli conforto; gli rimprovera d'essere colpevole, con la sua ostinazione, della sua sventura e gli ricorda che è ancora in suo potere mutare la situazione. Invano: « Anche se mi colpisce il fulmine fiammeggiante, non li seguirò di mia volontà », è la sua risposta, di caparbietà prometeica. Rivolto un ultimo saluto alla patria, Filottete rientra, con disperata decisione, nella sua caverna.

Nel frattempo è giunta però a maturazione la metamorfosi interiore di Neottolemo. Egli torna indietro con l'arco in mano, e alle domande ansiose di Ulisse si dichiara deciso a rimediare allo sbaglio commesso. Ulisse è inorridito, prega, esorta, minaccia, pone mano alla spada. Ma deve riconoscere che Neottolemo è ora davvero un altro, e di fronte alla sua ferrea risolutezza egli cede. Tenta di intervenire ancora una volta, quando Neottolemo restituisce davvero l'arco, ma è tanto per lui se il giovane riesce a salvarlo dal colpo micidiale che subito Filottete gli scaglia contro.

Dalla violenza, quindi, Filottete è sicuro. Ma per lui, come prima per Neottolemo, la lotta più dura comincia ora. Già prima di restituirgli l'arco il giovane gli ha chiesto se non vuole seguirli, volontariamente, a Troia. E allora rifiutare era facile. Ma ora Neottolemo rinnova con insistenza la domanda. Al figlio d'Achille non s'addicono parole delicate. « Sei inselvatichito, non meriti la pietà di nessuno, se rifiuti ogni consiglio ben intenzionato ». E gli narra ora (il poeta li ha opportunamente tenuti in serbo fino a questo momento) i particolari della profezia d'Eleno. « Il tuo morbo è d'origine divina, perché la serpe che t'ha morso era a guardia del sacrario della dea Crise, in cui eri inavvertitamente penetrato. Ma per volere divino ti sarà data anche la guarigione, e per di più il sommo onore della vittoria, se ti decidi a venire a Troia con noi ». « Che debbo fare? », sentiamo ripetere ancora da Filot-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tete. Eppure l'odio e la diffidenza la vincono ancora sul consiglio amichevole e sulla certezza del proprio vantaggio. « Mai andrò volontariamente a Troia, ad aiutare i Greci. Portami, come mi hai promesso, in patria! ». Ed ora Neottolemo è abbastanza uomo da percorrere fino in fondo la via che ha intrapreso, anche se ciò comporta la rottura con tutto l'esercito greco.

Appoggiandosi al braccio del giovane, Filottete già s'avvia verso la nave. Ed ecco apparire nel cielo Eracle. Almeno esteriormente, ciò doveva ricordare agli Ateniesi il *deux ex machina* che tanto spesso interveniva al termine delle tragedie euripidee, per consentire, a svolgimento drammatico conchiuso, una visione del futuro. Anche in Sofocle, una sola volta, era apparsa una figura divina nel finale di una tragedia, ma in tutt'altra funzione. Nei *Convitati* appariva infatti Tetide, la madre di Achille, per appianare la contesa fra suo figlio ed Agamennone. Così anche qui Eracle appare, non come un dio più o meno interessato alla vicenda, ma come il più caro amico di Filottete, l'unico che, in vita, gli sia stato vicino. Egli non fa profezie che sconfinino dai limiti precisi dell'azione, ma dà avvertimenti che ottengono ciò che a Neottolemo non era riuscito, avviando così la vicenda drammatica alla sua conclusione. Come amico egli possiede più forte autorità, e come eroe divinizzato è in grado di dire, anche oggettivamente, la parola decisiva. A compenso d'una vita piena di fatiche e di dolori è stato dato ad Eracle il cielo; allo stesso modo, per volere divino, i dolori di Filottete sono uno stato transitorio che prelude ad una sorte migliore. Mostrandosi arrendevole verso gli uomini, Filottete adempie quindi alla volontà divina. A questa visione delle cose si schiude ora anche il cuore irrigidito di Filottete. Egli grida il suo ultimo addio (come Aiace morente al paesaggio troiano) all'isola che è stata per lui terra di dolore, e pure sua dimora; poi si dispone alla partenza verso la meta cui lo sospinge « il grande destino e il consiglio degli amici e il dio onnipossente che così ha disposto ».

Per renderci comprensibile l'intero destino di Filottete, Sofocle è risalito fino all'origine del suo male, e precisa che l'eroe non ha commesso alcun crimine volontario, ma è solo penetrato, senza avvedersene, nel sacro recinto di Crise, costringendo così all'offesa la serpe che lo custodiva. Egli definisce tal sorte e, più tardi, la guarigione, come voluta dagli dei. Ma la concisione con cui narra l'evento ci fa intuire che la crudeltà dell'antico mito era poco consona alla sua sensibilità. Tanto più ampiamente egli si sofferma, invece, sul grave torto che Filottete ha patito dagli uomini, dai suoi compagni. È ben comprensibile che anch'egli, come Aiace, concepisca un odio implacabile contro gli Atridi e contro Ulisse; e anche per lui tale odio minaccia di diventare pernicioso. I nostri sensi sono colpiti con una violenza inconsueta, come Lessing ha ben rilevato, dai tormenti fisici di Filottete; eppure la vera tragicità

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

non risiede in essi. L'intero dramma vive dell'impossibilità ch'essi penetrino fino nell'intimo dell'eroe e ne mutino il volere. L'anima domina il corpo — ma dall'anima appunto nasce il pericolo. Come nella *Medea,* essa è infatti dominata dal demone della vendetta, che minaccia di distruggere, oltre alla esistenza fisica, anche il destino spirituale dell'uomo, voluto da dio. Sofocle non introduce monologhi che ci facciano assistere al conflitto interiore dell'eroe; come nei suoi drammi precedenti, le forze che potrebbero esercitare un'azione antitetica all'odio s'impersonano in figure di antagonisti, e come Antigone s'era sentita dire dai vecchi Tebani, così anche Filottete si sente dire dal coro: « Se soffri, ciò dipende dalla tua volontà ». Solo Eracle però riesce ad affrancarlo dalle pastoie in cui si è imprigionato da sé; e lo fa non da *deus ex machina,* ma da amico: è il medesimo gentile eroe che ha degnato Sofocle stesso d'un colloquio e d'un avviso (v. sopra p. 187 s.).

Filottete deve aver dominato la scena già esteriormente, con il suo aspetto squallido e i suoi gemiti, in mezzo al paesaggio rupestre, selvaggio e deserto (ci vien fatto di pensare a Prometeo). Ma anche interiormente, sebbene la vicenda prenda avvio altrove, l'intiero sviluppo drammatico fa capo a lui e ai suoi dolori. Il poeta gli ha posto accanto, però, un altro personaggio, che ha disegnato con manifesta predilezione, infondendogli il suo stesso spirito: una delle figure più simpatiche che il teatro greco conosca. Come Oreste, Neottolemo è l'eroe giovane che muove i primi passi nella vita vera e fa le prime esperienze. Anch'egli vien posto dinanzi ad un grave compito; ma non lo sa assolvere con l'inflessibilità d'Oreste. Tutto il suo essere vi si ribella, e in lui assistiamo davvero al conflitto di doveri, da cui il poeta aveva intenzionalmente esentato Oreste, un conflitto che si fa tanto più grave, in quanto il poeta lo trasferisce interamente nell'animo del soggetto. Da un lato v'è in lui il senso militaresco dell'autorità e la coscienza dei doveri di fronte alla comunità (continuamente ci vien ripetuto che Ulisse agisce come rappresentante di essa), dall'altro la sua innata avversione alla menzogna, all'inganno e ad ogni azione disonorevole, accentuata qui dal sentimento tutto ellenico del riguardo, della *aidos* verso l'infelice che invoca la sua protezione appellandosi a quanto gli è caro. Abbiamo già rilevato come nella rappresentazione del conflitto il poeta antico proceda in modo del tutto diverso dal moderno, per il quale in ogni parola e in ogni gesto traspaiono i motivi psicologici. E l'attitudine di Neottolemo, che eseguendo il suo incarico non tradisce dapprima esitazioni né compassione, e solo a mezzo del dramma si fa improvvisamente incerto, può richiamarci all'arte arcaica con cui Eschilo nelle *Coefore* ci mostra prima solo il vendicatore pronto all'azione, e poi il matricida tormentato dalla coscienza. In Neottolemo assistiamo poi davvero ad un conflitto interiore. Ma neppure qui Sofocle ricorre all'espediente artistico

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

euripideo del monologo. Le preghiere e l'esortazione di Filottete, e ancor più la vista impressionante della sua miseria, così come, prima, l'opera persuasiva di Ulisse, agiscono sull'animo del giovane dal di fuori. Da Neottolemo udiamo soltanto poche parole, che sfuggono al suo animo tormentato (per lo spettatore vi si aggiungeva naturalmente anche il gioco mimico), ma sono sufficienti perché possiamo avvederci del mutamento che si va operando nel suo animo.

Si offre spontaneo il parallelo con la Ifigenia di Goethe, che pure si trova a dover usare l'astuzia e l'inganno, soffre della menzogna e dopo una dura lotta interiore finisce col trovare il coraggio di svelare l'intero raggiro. Sofocle procede per altre vie, e non solo nella forma esteriore. In lui non è la « pura umanità » che alla fine erompe. La certezza che al momento decisivo Neottolemo esprime improvvisamente e nel tono più solenne: « L'arco da solo non ci serve,

> sua è la corona della vittoria, lui il dio ci ammonì di condurre con noi »,

ha l'efficacia di una visione, da cui Neottolemo riconosce la volontà divina, così come Filottete la riconosce dalle parole di Eracle. Grazie a tale voce divina s'infrange nell'animo del giovane l'autorità umana che lo aveva finora guidato, ed egli trova il coraggio di seguire la voce del proprio animo; tanto da divenire, infine, così sicuro di sé, da poter sfidare il mondo intero, i re e il proprio popolo. È la medesima certezza che aveva dato già ad Antigone la forza di compiere un atto eroico opponendosi alla comunità.

Sofocle ci fa qui assistere ad una evoluzione psicologica. Ma il punto di vista da cui la osserva è ben preciso.

> Lo so, figlio mio, non è nella tua natura
> parlare così, usare simile astuzia [1],

dice Ulisse nel prologo; e Neottolemo risponde:

> Sì, astuto inganno è alieno alla mia natura
> a me, e a colui che mi generò, come raccontano [2].

Proprio questo dissidio fra la propria natura congenita e il compito che gli si vuol fare accettare è ciò ch'egli avverte con dolore e che anche Filottete

---

1 79 *ἔξοιδα, παῖ, φύσει σε μὴ πεφυκότα*
τοιαῦτα φωνεῖν μηδὲ τεχνᾶσθαι κακά.

2 88 *ἔφυν γὰρ οὐδὲν ἐκ τέχνης πράσσειν κακῆς,*
οὔτ' αὐτὸς οὔθ', ὡς φασιν, οὑκφύσας ἐμέ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

continua a rinfacciargli. E quando egli ha trovato la forza di superarlo, Filottete esprime la sua riconoscenza in queste parole:

> Figlio mio, ora hai mostrato il tuo essere, il sangue
> che scorre in te. Tuo padre non era un Sisifo,
> era Achille [1].

Il giovinetto si fa uomo. Non va però al di là della sua natura, come Elettra, che sotto la costrizione della necessità passa dalla semplice protesta alla decisa azione virile. La sua evoluzione non consiste neppure nella « assunzione d'una nuova ricchezza culturale », ma nel ripudio di ciò che gli è estraneo e nel ritrovamento della sua vera natura, della sua φύσις, che è uguale nel φυτεύσας, nel generante come nel generato. A Neottolemo ci si rivolge quindi sempre dicendo: « Tu che discendi da Achille », e continuamente gli si inculca: « Sì, nobile è il tuo essere, di nobile origine » [2]. Il poeta non ci mostra come si formi un carattere individuale nelle vicende del mondo, ma come un'innata nobiltà d'animo si affermi vittoriosamente contro influenze estranee, ritrovando la propria via.

Significherebbe fraintendere pienamente il poeta pensare ch'egli sostenga qui il punto di vista degli oligarchi, che si credevano in possesso della *kalokagathia* e su ciò fondavano pretese politiche. Come Pericle, anche Sofocle è convinto che ogni Ateniese rechi in sé la disposizione all'*arete* e possa dare prova della sua nobiltà interiore, della sua γενναιότης. C'è però una cosa che lo accomuna con antichi aristocratici come Pindaro: è la credenza che la disposizione innata sia più efficace e più pregevole della nuova educazione, che per denaro pretende d'insegnare l'arte di vivere, la σοφία. Esponente di questo nuovo spirito è Ulisse, che non è un malvagio egoista, ma un uomo cui, fin nell'ultimo canto corale, viene rivolto il riconoscimento d'aver soltanto cercato il bene della comunità; tuttavia un politico senza scrupoli, che da buon discepolo dei sofisti valuta le proprie azioni sull'unico metro dell'utilità, e per cui nulla che conduca al successo è disonorevole. Ogni mezzo è quindi per lui giustificato dal fine, e nello spirito del relativismo moderno egli sostiene il principio: « Io sono di volta in volta come le circostanze esigono; se è necessario, non troverai uomo più pio di me; ma il mio fine rimane sempre lo stesso: voglio il successo. Questo è lo stimolo che la natura ha posto

---

1 1310 τὴν φύσιν δ' ἔδειξας, ὦ τέκνον,
ἐξ ἧς ἔβλαστες, οὐχὶ Σισύφου πατρός,
ἀλλ' ἐξ Ἀχιλλέως.

2 874 ἀλλ' εὐγενὴς γὰρ ἡ φύσις κἀξ εὐγενῶν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

in me ». Comprendiamo come un uomo simile non si faccia il minimo scrupolo d'interpretare la parola divina a seconda dei propri scopi. Sin dal prologo Ulisse vuol convertire alla sua saggezza di vita anche il giovane Neottolemo, e questi si lascia dapprima adescare dalla prospettiva « d'essere chiamato l'accorto, e nel tempo stesso un eroe ». Ma quando ha ritrovato se stesso, udiamo da lui ben diverso giudizio:

> N. Sei un uomo accorto, ma sconsiderate sono le tue parole.
> U. No, tu parli da sconsiderato e vuoi fare cosa sconsiderata.
> N. Ma se è giusta, allora vale più d'ogni accortezza [1].

« La giustizia è il vero utile »: il giovane Neottolemo perviene così infine a questa verità socratica.

E qual è, in questa tragedia, il risultato della tanto vantata accortezza? Il fallimento completo. La violenza e l'astuzia, alle quali Ulisse era ricorso opponendosi alle parole del dio, lo portano da un errore all'altro. Lo scaltro conoscitore di uomini si sceglie in Neottolemo, per l'attuazione dei suoi piani, lo strumento meno idoneo. Il racconto della spia da lui inviata suscita in Filottete la caparbietà dell'opposizione, e il suo comportamento brutale con l'infermo spinge Neottolemo addirittura alla restituzione dell'arco. Il giovane trova invece la via giusta per il conseguimento del fine, perché gettando via ogni accortezza segue il suo istinto etico e si sforza di adempiere la volontà divina. Affidarsi troppo alla voce del proprio intimo, è vero, può anche avere effetti perniciosi per l'uomo, e contro la caparbietà di Filottete minaccia d'infrangersi persino il vaticinio d'Eleno. Ma ciò che un dio ha detto, avrà adempimento, e questa volta la sua volontà conduce perfino l'uomo verso il bene ch'egli stesso, nel suo accecamento, aveva respinto.

Nell'*Aiace* Sofocle aveva fatto recitare ad Atena, sin dal prologo, il *fabula docet*. Le parole con cui Eracle conclude qui significativamente il suo discorso hanno funzione analoga. Nei *Temenidi* Euripide aveva proclamato che la ἀρετή dell'uomo, la sua opera e il suo valore, non muoiono con lui, ma sopravvivono al corpo. Sofocle trasforma la sentenza in un avvertimento religioso: « Conservate la reverenza di fronte agli dei!

> La pietà non muore con l'uomo,
> in vita come in morte ha il suo compenso » [2].

---

[1] 1244 N. *σοφὸς πεφυκὼς οὐδὲν ἐξαυδᾷς σοφόν.*
O. *σὺ δ' οὔτε φωνεῖς οὔτε δρασείεις σοφόν.*
N. *ἀλλ' εἰ δίκαια, τῶν σοφῶν κρείσσω τάδε.*

[2] 1443 *οὐ γὰρ ηὐσέβεια συνθνήσκει βροτοῖς,*
κἂν ζῶσι κἂν θάνωσιν, οὐκ ἀπόλλυται.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Edipo a Colono.

Le dissonanze da cui la vita ateniese era a quel tempo lacerata, risuonano solo molto attutite nel *Filottete*. Ma ben presto non vi fu più chi non vedesse che la città, un tempo così fiera, volgeva alla decadenza. E per chi apparteneva alla generazione periclea non poteva non essere motivo di dolore l'avvedersi che il pericolo più grave non proveniva dall'esterno, dalla superiore potenza nemica, ma dalla dissoluzione dell'idea di stato, dalla discordia e dal fanatismo partigiano che dominavano all'interno. Sofocle non volse però le spalle alla patria, come Euripide, e non arrivando più a comprendere i suoi concittadini, tanto più saldamente s'aggrappò alla sua terra, alla sua diletta regione natale. Un tempo, col *Trittolemo,* aveva iniziato la sua attività con un tema attico. Ora compose, e fu la sua ultima opera, una tragedia interamente ambientata nel suo luogo d'origine, nel demo di Colono.

Nel boschetto delle Eumenidi che si estendeva a occidente d'Atene, a quanto riferiva una leggenda locale, dopo una vita lunga e faticosa, Edipo aveva trovato la pace che la sua Tebe rifiutava al parricida. E là egli sopravviveva come sinistro demone, benefico ad Atene, ma irato con la sua patria; era diffuso un oracolo secondo il quale anche dall'al-di-là, qualora i Tebani avessero osato attaccare Atene, egli avrebbe procurato loro la sconfitta.

Nello stesso periodo circa del *Filottete,* Euripide aveva portato sulla scena, nelle *Fenicie,* il vecchissimo Edipo. Non è probabile, tuttavia, che questo incentivo esterno sia stato necessario per attirare l'attenzione del vecchio Sofocle sull'eroe che nel suo distretto natale aveva trovato la pace. Alla rappresentazione di questa sua ultima opera il poeta non poté più assistere. L'*Edipo a Colono* fu portato sulle scene solo nel 401, da un suo nipote che portava il suo stesso nome.

Una volta gli Ateniesi s'erano ribellati, quando Euripide aveva mostrato sulla scena l'eroe Telefo in vesti da mendicante. Ora da tempo essi erano invece avvezzi a simile verismo, ed anche Sofocle fa comparire Edipo, cieco mendicante, col mantello stracciato e la chioma scomposta, trascurato e sporco, al punto che, come per Filottete, il viandante alla sua vista involontariamente arretra spaventato. Il quadro s'arricchisce però d'un altro elemento: l'affetto della giovane figlia Antigone, che (così era anche in Euripide) ha accompagnato suo padre nella miseria e lo ha fedelmente guidato fino a questo luogo. Confortante è qui anche lo sfondo. In genere, come nel *Filottete,* il poeta colloca i suoi personaggi in un paesaggio adeguato al loro stato d'animo, ottenendone unità di tono. Questa volta, invece, a fare da eco ai lamenti dell'infelice non è una selvaggia regione rupestre, ma un ameno boschetto, in cui verdeggiano il lauro, l'ulivo e la vite, e risuona il dolce canto dell'usi-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

gnolo. « Sacro è questo luogo », è la prima impressione di Antigone; ed ella ne riceve conferma ben presto da un abitante del luogo. Abitano qui divinità antichissime, certo non la luminosa Atena dell'acropoli, ma Poseidone domatore di cavalli, il Titano Prometeo e anzitutto le venerande figlie della terra e della tenebra, che vengono qui onorate col nome di Eumenidi. Per un attimo sembra però che questo amabile angolo di terra debba essere negato allo stanco viandante. « È empietà — egli si sente dire dall'Ateniese — penetrare nel boschetto delle inaccessibili dee ». Ma il loro nome suona per Edipo come una parola liberatrice. Presso di loro, infatti, Febo gli ha predetto che troverà pace dall'irrequietudine della vita, e da qui il dio stesso lo chiamerà poi con un suo segno, quando il tempo sarà giunto. In una preghiera ardente egli supplica le dee di concedergli, dopo i dolori dell'esistenza, la sospirata pace.

Vi sono ancora delle difficoltà da superare, e all'accorrere degli abitanti del villaggio (che costituiscono il coro), Edipo deve risolversi ad abbandonare il boschetto sacro, guidato dalla figlia fedele. Gli è concesso soltanto di riposare il debole corpo su di una pietra al margine della via. I paesani inorridiscono (e lo vediamo anche noi, insieme con Edipo), apprendendo chi hanno dinanzi. « Via, via dalla mia terra, che tu non porti la maledizione sulla mia città! ». A lungo Antigone deve supplicare, a lungo Edipo deve protestare la propria innocenza morale, prima che l'umana pietà vinca gli scrupoli rituali e il coro si dichiari pronto ad attendere almeno la decisione del signore del paese, Teseo.

Si è così giunti ad un punto fermo; e seguono ora le premesse d'una nuova azione. Giunge Ismene, salutata con calore dal padre e dalla sorella. Questa volta, infatti, ella non è lo sfondo contrastante da cui Antigone deve trarre risalto, ma è unita a lei nell'affetto premuroso per il padre. Mentre Antigone gli è compagna nella miseria, Ismene mantiene, come può, i contatti con la patria. Fungono da contrasto, questa volta, per tutte e due le sorelle, i fratelli. Così esige la rielaborazione del mito che Sofocle ha in mente. Lo apprendiamo, non da un'arida relazione del prologo, ma dal vivo dialogo fra il padre scacciato da Tebe e la figlia, la quale, fanciulla indifesa com'è, non ha temuto fatiche e pericoli, pur di recargli importanti notizie. Edipo, veniamo ora a sapere, era vissuto a Tebe ancora per qualche tempo dopo l'accecamento, e s'era già rassegnato, per parte sua, al suo destino; ma il suo popolo lo aveva scacciato. I due figli non s'erano curati né allora né poi del padre cieco. Avevano pensato solo a se stessi e al loro potere. Dapprima avevano però affidato la sovranità allo zio Creonte; ora invece vogliono essere re, e si è così pervenuti ad una contesa. Eteocle ha scacciato Polinice, il fratello maggiore (in ciò Sofocle segue ancora Euripide), e questi raduna in

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Argo un esercito per muovere contro la città patria. In tale guerra, ha presagito un oracolo, otterrà la vittoria il partito che avrà al suo fianco Edipo, vivo o morto. Presto quindi verrà Creonte per ricondurre con sé il cognato. Sia pure soltanto entro i domini di Tebe: il suolo della città patria dovrà essere ancora precluso al parricida. Udito ciò, Edipo sa subito con certezza, come Filottete, che decisione prendere. Non seguirà mai coloro che, invece di rimediare ad un vecchio torto, vogliono servirsi di lui per i loro fini. E non aiuterà mai, del resto, neppure l'altro suo figlio ingrato. Edipo farà del bene solo al paese che ospitalmente lo accoglie.

La nostra attenzione è così nuovamente richiamata su Atene. Primo dovere di Edipo è di purificarsi, con un'espiazione, dal sacrilegio commesso penetrando nel boschetto delle Eumenidi. In luogo del padre cieco compirà le cerimonie Ismene. Edipo rimane indietro con Antigone e deve subire le incalzanti domande del coro, che vorrebbe sapere di più sulle terribili cose sentite riguardo allo straniero. Questi, straziato, ammette che tutto, purtroppo, è vero. Ma, « Dio lo sappia: nulla di tutto ciò ho compiuto per mia scelta ». Nel coro prevale ancora l'orrore. Tanto più nettamente risalta così la magnanimità di Teseo, accorso al richiamo. Egli ha provato di persona la miseria dell'esilio e ha sofferto non pochi dolori. La compassione quindi vince in lui ogni scrupolo, e non c'è neppure bisogno che Edipo prometta, dopo la sua morte, benefici ad Atene, perché Teseo gli assicuri, oltre ad un rifugio, anche la sua protezione, nel caso che Tebe ricorra alla violenza per riaverlo.

Alla luminosa figura di Teseo era collegata, per i contemporanei del poeta, l'immagine trasfigurata di Atene antica; essi avranno certo ascoltato con fierezza il coro che descriveva allo straniero la bellezza della sua regione patria e lo splendore della sua Atene, forte e favorita dagli dei. Già all'inizio abbiamo udito accenti analoghi. Il canto corale conchiude così armonicamente la prima parte della tragedia.

L'atto che segue ha un'intonazione del tutto diversa. Allontanatosi Teseo, giunge Creonte con un seguito armato. Come l'Ulisse del *Filottete,* anch'egli è un politico per il quale il fine giustifica qualsiasi mezzo. A sentir lui, la più disinteressata compassione per il cognato e per la nipote lo ha spinto fin lì, per ricondurre Edipo in patria. La sua ipocrisia è tanto odiosa, che ci sembra ora cosa naturale per Edipo, perfettamente informato dei suoi fini, non pensare alla sua patria e rispondergli con un duro rifiuto. Creonte l'aveva previsto, e come Ulisse passa alla violenza. Già prima s'era impadronito d'Ismene; ora, perché Edipo, privato del suo sostegno, si pieghi, gli fa arrestare Antigone. Invano il coro leva la sua protesta. Creonte vuole alla fine mettere le mani addosso allo stesso Edipo, quando all'ultimo momento, alle invocazioni d'aiuto, accorre Teseo. Egli mantiene la sua parola ed interviene a favore del

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

suo protetto, anche a rischio di complicazioni belliche. E Creonte è perfino costretto a fare da guida nell'inseguimento della sua gente, fuggita con le fanciulle.

Un canto corale, che accompagna gli inseguitori e dipinge con la fantasia il combattimento, risparmia al poeta un racconto della battaglia, che avrebbe sviato l'attenzione dalla vicenda centrale. In compenso egli descrive in termini tanto più commoventi l'incontro del padre con le figlie liberate. Ancor più commovente è che in uno slancio di riconoscenza questi vorrebbe baciare Teseo sulla fronte, ma non osa accostarsi a tal punto all'uomo puro.

Bruscamente veniamo strappati allo stato d'animo cui ci eravamo abbandonati in questa scena. È giunto Polinice per parlare col padre. Perché Edipo, irato, s'induca almeno a prestare orecchio al figlio, sono necessarie le osservazioni pressanti e le esortazioni di Teseo e d'Antigone; quest'ultima vince la sua reverenza filiale di fronte al padre, per ammonirlo a guardarsi da una collera cieca. Sappiamo quindi in anticipo che corso avrà quel colloquio. Il giovane Polinice non è uno scaltro ipocrita come Creonte, e non è uomo cattivo. Nel suo egoismo superficiale ha chiuso gli occhi di fronte alla miseria del padre. Ma ora fa anch'egli la stessa esperienza della Clitennestra euripidea davanti alla capanna d'Elettra: gli si aprono gli occhi, improvvisamente, sulla penosa vita del padre; e una profonda compassione, un sincero pentimento s'impadroniscono di lui. Le prime parole che gli salgono alle labbra sono una confessione della propria colpa. Rivolto altrove, Edipo serba un silenzio sinistro. Ma Polinice deve risolversi ad esporre la sua richiesta. Egli affastella in molte parole tutto ciò che potrebbe fare impressione al padre. Narra del torto che ha subito, del grande esercito che gli è garanzia di vittoria nel caso che Edipo (egli non tiene nascosti i suoi motivi, come Creonte) stia dalla sua parte. Supplichevole, scongiura il padre di aiutarlo a far valere il suo diritto. « Sì, ora che anche tu sei in miseria, ti avvedi di ciò che soffro. Prima, i tuoi più elementari doveri filiali li hai ceduti alle sorelle. Per questo la divinità ti punirà, te come tuo fratello. Nessuno di voi vincerà: entrambi cadrete, l'uno sotto i colpi dell'altro. Siate maledetti entrambi. Ecco l'eredità regale che vostro padre vi lascia ». Polinice è annientato. Neppure un attimo dubita che la maledizione paterna non s'avveri. Ma non c'è possibilità di tornare indietro. Come Agamennone in Aulide, egli è legato dai suoi impegni verso l'esercito ed è privo ormai della sua libertà di decisione. Non gli rimane quindi che congedarsi tristemente dalle sorelle e pregarle (Sofocle si riallaccia qui alla sua *Antigone*) di rendergli gli onori estremi quando la maledizione si sarà adempiuta.

La grande parte centrale della tragedia si è così conclusa. Euripide, nel suo *Filottete,* aveva fatto assediare l'eroe da due partiti, che cercavano di con-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

quistarne il favore. Ma se là Troiani e Greci comparivano insieme per vincere, in lotta dialettica, l'animo di Filottete, Sofocle mira qui a tutt'altro effetto artistico. Come Euripide aveva fatto nell'*Ecuba,* egli costruisce due atti in rigoroso parallelismo, ma in efficace crescendo. Nel primo vediamo di fronte ad Edipo, non ancora suo figlio, ma suo cognato Creonte; e questi viene dipinto così odiosamente, che il rifiuto opposto da Edipo a lui e alla richiesta della sua città, ci appare accettabile e più che naturale. Il rancore del vecchio è già diretto anche verso l'altro figlio. Ma con che forza divampi nel suo petto, ci appare soltanto quando giunge il figlio in persona (un uomo simpatico, nonostante la sua superficialità) e la rigidezza del padre, non paga di un rifiuto, scaglia contro il suo stesso sangue la terribile maledizione. E qui Edipo dichiara per la prima volta che i due figli cadranno l'uno per mano dell'altro. Ancora più sinistro doveva apparire, sulla scena, il finale di quell'atto: i figli che si salutano tristemente, certi di non rivedersi mai più, un ultimo augurio di Polinice alle sorelle, e lì accanto, rigido e muto, il padre cieco e accigliato che così ha voluto. Un quadro atroce, che ci può rammentare il *Re Lear.*

Dovremmo ora attenderci, secondo la tecnica antica, un pacato canto corale, in cui riecheggino i fatti appena vissuti. Udiamo invece dal coro una strofa breve e concitata, dominata dall'angoscia che nuova sventura incomba, portata dallo straniero fatale. La natura intera sembra prendere parte agli eventi umani. S'è addensato improvvisamente un temporale e un fragoroso tuono trasforma in orrore l'angoscia del coro. Ma su Edipo esso provoca una reazione inattesa. Per lui il tuono è il promesso segno che la fine delle sue sofferenze è giunta e la divinità lo vuole accogliere benignamente presso di sé. Ha inizio così la parte finale della tragedia, a cui già dal principio eravamo preparati, e di colpo ci troviamo in un mondo del tutto diverso.

Edipo stesso non è più il vecchio inasprito, ma è lo spirito già semitrasfigurato. A Teseo, accorso, egli confida che il dio lo ha chiamato, che qui, nel boschetto delle Eumenidi, troverà la pace sospirata; nessuno però dovrà conoscerne il luogo all'infuori di Teseo e di coloro che gli succederanno sul trono. Egli favorirà così la prosperità d'Atene e la proteggerà dagli attacchi dei Beoti. Quindi il vecchio cieco si leva, e con sicurezza di veggente segue la via che si perde nel boschetto, seguito dalle figlie che sino allora gli erano state guida, seguito da Teseo e dai suoi accompagnatori.

Un canto del coro invoca per quell'uomo tanto provato la grazia di una fine pacifica. Poi uno del seguito di Teseo ci riferisce, con la semplicità degli Evangeli, i fatti prodigiosi che sono accaduti. Con passo fermo Edipo li ha preceduti nel boschetto, fino al punto in cui la « soglia ferrea » termina in un precipizio improvviso. Là egli s'è con calma ornato per la morte. Nuovo fragore di tuono. Il padre s'accomiata con affetto dalle figlie. Indi un attimo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di silenzio solenne. E improvvisa una voce: « Edipo, Edipo, a che indugiamo? Troppo, ormai, tardi ». Come un amico, un dio benevolo invita l'infelice a seguire con lui la via che conduce alla pace. L'ultimo pensiero di Edipo è per le figlie, che Teseo deve promettere ancora solennemente di proteggere. Poi è consentito soltanto a Teseo di rimanere ancora vicino a lui. Ed ecco, riferisce il servo, poco dopo egli è improvvisamente sparito. Teseo invece è ancor là, che si fa schermo agli occhi con la mano, per non vedere il prodigio divino. Poi saluta devotamente la terra e il celeste Olimpo. Gli dei inferi e superni si sono uniti per accogliere presso di sé l'infelice.

> Ma per qual sorte egli sia uscito dalla vita
> solo Teseo lo sa dire, e nessun altro.
> Non lo ha rapito l'ignea folgore del dio
> e neppure un uragano, proveniente dal mare.
> Fu un dio che lo venne a prendere, oppure affettuoso
> l'oscuro grembo della terra si schiuse ad accoglierlo.
> Poiché senza lamenti, senza infermità o dolore
> fu guidato fuori della vita, prodigiosamente,
> come mai uomo alcuno [1].

All'uomo paziente è stata data una fine beata. Ma ben comprendiamo i sentimenti divisi delle figlie, che pur esaltandone la fine, si abbandonano al pianto per il padre diletto, che proprio nella sua miseria era divenuto per loro contenuto di vita. Desiderano vedere il luogo dove poco fa l'hanno scorto. Teseo lo vieta, perché il segreto divino va osservato. Ma la vita, con i suoi compiti, aiuta le due sorelle a superare il dolore infruttuoso. Si affretteranno ad andare ad Atene, per impedire all'ultimo minuto, se pure è possibile, la lotta dei fratelli. Il poeta rientra quindi nel tema del mito che Euripide aveva ultimamente trattato nelle *Fenicie*.

Anche il beniamino degli dei aveva infine conosciuto le pene della vita, le gravezze della tarda età: era divenuto un vecchio desideroso della morte. Non stupisce che lo attirasse irresistibilmente la figura di Edipo, che la leg-

---

1 1656 *μόρῳ δ' ὁποίῳ κεῖνος ὤλετ', οὐδ' ἂν εἷς*
θνητῶν φράσειε πλὴν τὸ Θησέως κάρα.
οὐ γάρ τις αὐτὸν οὔτε πυρφόρος θεοῦ
κεραυνὸς ἐξέπραξεν οὔτε ποντία
θύελλα κινηθεῖσα τῷ τότ' ἐν χρόνῳ,
ἀλλ' ἤ τις ἐκ θεῶν πομπός, ἢ τὸ νερτέρων
εὔνουν διαστὰν γῆς ἀλάμπετον βάθρον.
ἀνὴρ γὰρ οὐ στενακτὸς οὐδὲ σὺν νόσοις
ἀλγεινὸς ἐξεπέμπετ', ἀλλ' εἴ τις βροτῶν
θαυμαστός.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

genda del suo luogo natale gli offriva. Come doveva aver sentito Edipo, carico di tutti i suoi dolori, il peso della vecchiaia, quanto doveva aver desiderato la pace della morte, fino al momento in cui l'aveva, infine, trovata in terra straniera! E non l'aveva trovata da empio, preda delle Erinni, ma come protetto delle Eumenidi, futuro eroe. Anch'egli aveva così infine provato il favore divino. E i suoi dolori, come quelli di Eracle e di Filottete, non erano che la premessa indispensabile per una esistenza più alta.

I suoi dolori stessi venivano, in tal modo, posti sotto una luce diversa. Già nella sua tragedia precedente Sofocle aveva affrancato il suo Edipo da ogni colpa morale. Là tuttavia vedevamo solo l'orrore dell'involontario delitto, mentre qui ci sentiamo più volte esplicitamente ripetere che su Edipo non grava una colpa soggettiva, ch'egli ha ucciso Laio per legittima difesa, è stato spinto al matrimonio con la madre dalla città di Tebe, non ha fatto nulla di tutto ciò consapevolmente e di sua volontà, ma ha tutto piuttosto subito che compiuto spontaneamente. Ha sì compiuto quegli atti, ma non come atti voluti da lui. Prima ch'egli nascesse, già era stato presagito a Laio che sarebbe morto per mano del proprio figlio; Edipo non ha fatto altro che seguire la via per cui un dio lo conduceva. Lo stesso autoaccecamento non appare più come espiazione oggettivamente necessaria, ma come lo sfogo di un turbamento troppo violento. Nessuno, poi, aveva pensato dapprima che la sua presenza contaminasse il paese. Solo dopo un certo tempo l'arbitrio popolare lo aveva cacciato. E che ora anche in morte Tebe gli rifiuti il riposo nella sua terra natale, appare al poeta come una durezza non certo conforme allo spirito divino. Come dovrebbero, gli dei patri, respingere l'innocente che dei di terra straniera non solo accolgono, ma innalzano ad eroe!

Oltre agli dei, anche gli uomini mostrano in Attica comprensione e pietà per l'infelice. Gli Ateniesi annoveravano fra i vanti della loro storia l'avere sempre adempiuto, anche col rischio della propria esistenza, al dovere religioso di proteggere chi chiedeva il loro aiuto, e nelle sue *Supplici* Euripide ha assunto a contenuto d'un'intera tragedia questo intervento disinteressato del suo popolo. Anche dall'opera di Sofocle gli Ateniesi avranno tratto motivo di edificazione, ricordando la magnanimità dei loro antenati. L'elemento patriottico è in lui però solo secondario e acquista reale importanza solo nell'atto di Creonte. Protagonista del dramma non è il soccorrevole popolo d'Atene, ma l'infelice cui esso concede generosamente il suo aiuto; e l'essenziale per quest'ultimo non è l'essere salvato da un pericolo esterno, ma il suo intero destino.

L'esaltazione eroica d'Edipo, concessa all'infelice per un favore divino, era per Sofocle un dato della leggenda locale. Egli ne fa un *mysterion,* circondato dei fitti veli degli arcani divini. Nessuno sa come avvenne questa

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

sorta di rapimento; né il poeta dice come dobbiamo figurarci la successiva esistenza d'Edipo. È sufficiente per noi sentire che il perseguitato dal dolore gode ora del favore divino e continua ad agire nella comunità: avvertimento minaccioso per i concittadini che gli hanno fatto torto, fonte di benedizioni per la terra che gli ha fatto del bene.

L'innalzamento dell'uomo, che il destino aveva spinto nella miseria più profonda, è il vero contenuto della tragedia. Tuttavia è del tutto superficiale l'interpretazione di chi disse che l'intera grande parte centrale era stata aggiunta perché il *mysterion* non bastava a nutrire da sé un'azione drammatica. No, anche quella parte è ispirata ad una necessità intima. Perché possiamo apprezzare l'ingresso dell'infelice nella pace divina, dobbiamo prima vederlo ancora nell'inquietudine e nei disordini dell'esistenza. Solo in tal modo risalta l'antitesi fra terreno e divino che rientra nell'intuizione sofoclea del mondo.

Non bastava, a tal fine, descrivere in termini generici le pene sofferte da Edipo nelle sue peregrinazioni d'esiliato. Sofocle immaginò quindi una nuova tribolazione, in cui Edipo fosse trascinato proprio immediatamente prima della sua fine. Poteva fornirgliene lo spunto il mito attico secondo cui Teseo sarebbe intervenuto nelle lotte tebane, costringendo i Tebani, dopo la spedizione di Polinice, a cedere i corpi dei caduti. Da qui a fare intervenire Teseo con le armi anche a favore del supplice Edipo, il passo era breve. Il che presupponeva però che i Tebani avessero tentato di impedire il soggiorno d'Edipo in Attica, e l'intreccio quindi, per il poeta, si sviluppava da sé. Come a Filottete, infermo e ripudiato, anche ad Edipo, esiliato e cieco, gli dei avevano affidato un compito decisivo nel destino dei popoli, non solo nelle guerre future di Tebe contro Atene, ma anche nella sua lotta contro Polinice e i suoi alleati.

L'invenzione si riallacciava non senza sforzo all'oracolo tramandato che presagiva a Tebe una sconfitta nella lotta con Atene. Anche altrove il dramma presenta piccole incongruenze, che il poeta avrebbe forse eliminato se, novantenne, non l'avesse colto la morte. Ma di incompiutezza nell'insieme non si può assolutamente parlare, e proprio ciò che più ha reso perplessi i critici moderni, ossia il vivo contrasto fra i turbamenti terreni della parte di mezzo e la conclusione beata di quella finale, rientra, come s'è detto, nella concezione della tragedia.

Il poeta ha avuto cura di accentuare il più possibile tale contrasto. Abbiamo appena assistito con orrore alla scena fra padre e figlio. Ed ecco che, al rimbombo di tuono che Edipo riconosce come segno divino, ciò che abbiamo visto or ora è svanito, come un incubo, e ci troviamo in una atmosfera completamente diversa, più pura. Allo stesso modo (sia pure con intonazione

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

del tutto diversa) nell'ultimo atto del *Mercante di Venezia,* Shakespeare cancella dalla nostra mente l'episodio di Shylock.

Nelle due parti del dramma Sofocle ci ha presentato anche Edipo sotto aspetti completamente diversi: placato di fronte alla morte, pieno di tenero affetto verso le figlie e intimamente trasfigurato, e d'altro lato d'una impulsività violenta, terribile nella sua collera contro le creature stesse del suo sangue. Simili diversi atteggiamenti sono stati criticati come inconciliabili fra loro. Ma non occorre qui neppure pensare alla già ricordata tecnica arcaica, che amava staccare nettamente i toni l'uno dall'altro: in questo ritratto si rispecchia solo il duplice volto del demone, ad un tempo benefico ed adirato, e Sofocle stesso accenna a come intende che questi lineamenti diversi siano conciliati. Alla sua fantasia si presentava un carattere ben preciso.

Edipo non s'è abbrutito nella sventura; anzi, nel suo abbandono esteriore (il poeta lo sottolinea chiaramente proprio all'inizio) egli ha serbato nobiltà e altezza di spirito, e rimane una figura d'imponente grandezza anche negli atti in cui si trova di fronte a Creonte e a Polinice, e più ancora proprio nella scena in cui si sente indegno d'accostarsi al puro Teseo. Tuttavia, dovrebbe non avere sangue nelle vene, se non si risentisse del torto arrecatogli da chi gli è più vicino. La riconoscente certezza del favore divino, che gli dona la pace sospirata, lo rende mite; ma appunto per questo la sua ira si scatena terribile contro gli uomini che per egoismo gliela vogliono negare. Lineamento fondamentale del suo essere è lo *thymós,* la calda impulsività, che un tempo, quando aveva incontrato il padre e quando poi aveva scoperto il proprio delitto, lo aveva indotto ad atti troppo subitanei, e neppure ora, nella vecchiaia, lo aveva abbandonato. E se al momento dell'estremo commiato egli dice alle sue figlie: « Nessuno vi ha amato mai come me », noi sappiamo che quest'uomo sa anche odiare come nessun altro. Anche i propri figli.

Sofocle non ha voluto presentarci un carattere purificato dal dolore e reso in tal modo interiormente maturo per il passaggio ad un'esistenza trasfigurata. Il suo Edipo rimane il medesimo uomo anche da vecchio, con le sue debolezze e le sue passioni. Ne è abbandonato solo nel momento in cui il dio lo chiama. E la pace ch'egli trova non è il frutto di una evoluzione graduale, ma un dono della divinità, una specie di pareggio con i dolori che ha sofferto.

A quanto pare, invece, la maledizione di Polinice suona, per la sensibilità moderna, « inconcepibilmente » dura. Non dimentichiamo che sull'arte del poeta ha qui influito anche un elemento oggettivo: come nell'*Elettra* egli voleva capire e legittimare il matricidio comandato da un dio, così egli intende qui giustificare la maledizione paterna, che per volontà divina si attua tanto atrocemente. Nella sensibilità ellenica l'uomo è legato dai più sacri impegni verso i genitori, oltre che verso gli dei. Secondo il diritto attico il figlio che

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

non si curasse dei propri genitori, che non s'occupasse del loro mantenimento e alloggio e, dopo la morte, della loro sepoltura rituale, era perfino passibile di pena. Nei rimproveri di Edipo Sofocle fa addirittura intrasentire le formule giuridiche, e dipinge a tinte molto vivaci l'egoismo dei figli che nello splendore della loro sovranità lasciano il vecchio padre consumarsi nella miseria, soffocando così in lui ogni sentimento paterno. All'eccessività dell'ira che si manifesta nella maledizione, il poeta, certo, non assente: tanto che alla figlia, giovane e di sentimenti sani, egli fa ricordare ad Edipo che, come padre, non può ricambiare il male col male. Il che però non scagiona affatto i figli. La punizione che avranno è meritata. Questa è la concezione etica di Sofocle; il quale trova pure comprensibile che la storia sacra parli di potere demonico della maledizione.

Che su questa descrizione dei rapporti fra padre e figlio abbiano influito vicende personali (la tradizione parla di discordie familiari negli ultimi anni di vita di Sofocle), è cosa molto dubbia e del resto irrilevante ai fini della comprensione del dramma. Più importante è invece notare come in esso Sofocle giunga a liberarsi da propri stati d'animo ed affetti. Il vecchissimo Edipo, che nelle contrarietà dell'esistenza anela alla quiete e alla pace e ad una fine beata, non è altri che lo stesso novantenne poeta, sazio della vita. « Soltanto chi ha avuto esperienza diretta del dolore è disposto a compatire quello altrui » [1], dice Edipo a Teseo. Solo chi era stanco di vivere come Sofocle poteva capire come questo Edipo anelasse alla morte. O meglio: solo il vecchissimo Sofocle, desideroso egli stesso di morire, poteva dar vita a questo Edipo.

In un canto corale avvertiamo sentimenti e pensieri personalissimi del poeta [2]:

Chi vorrebbe continuare a vivere
e non s'appaga della giusta misura,
costui è ai miei occhi uno stolto
e sempre lo sarà.
Perché poi giungono i giorni lunghi
ognuno di essi non porta che pena e dolore;

---

1 1135 *τοῖς γὰρ ἐμπείροις βροτῶν*
μόνοις οἷόν τε συνταλαιπωρεῖν τάδε.

2 1211 *ὅστις τοῦ πλέονος μέρους*
χρῄζει τοῦ μετρίου παρείς
ζώειν, σκαιοσύναν φυλάσ-
σων ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται.
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ
ἁμέραι κατέθεντο δή
λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέρ-
ποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e a ciò che suscita gioia non volgi più lo sguardo,
quando troppo s'allunga la tua vita.
Una soltanto giunge infine amica,
tutti ci conduce alla stessa meta:
Quando è sonata la nostra ultima ora,
non a lieta solennità nuziale,
non a suoni di lira e a danze festose,
no, ma all'Ade ci conduce la morte.
« Meglio è non esser mai nati »,
ti dice una massima, sempre valida,
« ma se hai visto la luce,
allora è meglio andarsene alla svelta di qui ».
Poiché una volta fuggita la giovinezza
con la sua volubilità spensierata,
chi allora sarà esente da angosce e tormenti
sul tortuoso cammino della vita?
Assassinio e discordia, alterco e lotta,
invidia e sfavore! E a tutti odiosa
giunge alla fine della vita la vecchiaia;
non ha più forza, non ha più amici,
è sola, è ormai solo il ricetto
ove s'accumulano dolori e sventure.

« Così è per questo poveretto, così io stesso ho provato ».

Questo canto corale non esorbita, certo, come alcuni di Euripide, dalla cornice dell'azione. Possiamo ben comprendere come la vista del cadente Edipo susciti negli uomini del coro malinconici pensieri sulla propria vecchiaia, anche se altrove non abbiamo minimamente l'impressione che essi siano molto vecchi e deboli. Ma come Euripide per bocca del coro fa voto nell'*Eracle*

ὅταν τις ἐς πλέον πέσῃ
τοῦ δέοντος· ὁ δ' ἐπίκουρος ἰσοτέλεστος,
Ἅιδος ὅτε μοῖρ' ἀνυμέναιος
ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε,
θάνατος ἐς τελευτάν.

μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νι-
κᾷ λόγον, τὸ δ', ἐπεὶ φανῇ,
βῆναι κεῖθεν ὅθεν περ ἥ-
κει πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα.

ὡς εὖτ' ἂν τὸ νέον παρῇ
κούφας ἀφροσύνας φέρον,
τίς πλάγχθη πολύμοχθος ἔ-
ξω, τίς οὐ καμάτων ἔνι;

φόνοι στάσεις ἔρις μάχαι
καὶ φθόνος· τό τε κατάμεμπτον ἐπιλέλογχε
πύματον ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον
γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα
κακὰ κακῶν ξυνοικεῖ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di rimanere fedele alle Muse anche in vecchiaia (v. sopra p. 351), così anche in questo caso il sentimento ci dice che nelle parole del coro s'esprime la commozione stessa del poeta. Non dimentichiamo tuttavia che il canto scaturisce da una precisa situazione drammatica ed adempie ad una funzione determinata: ci rende comprensibile come Edipo abbia il solo desiderio di por termine in pace alle sue sofferenze. Ma tale desiderio troverà di lì a poco adempimento migliore di quanto Edipo potesse prevedere; e il canto ci mostra quindi un solo aspetto della sua vita, che verrà integrato nel finale della tragedia. Dobbiamo poi soprattutto guardarci dal considerare l'aspirazione alla morte nel novantenne, alla quale il canto s'ispira, come indicativa dell'atteggiamento complessivo del poeta di fronte alla vita.

Neppure in questo dramma domina un pessimismo cupo e senza speranza. L'energia creativa che per un favore degli dei era stata conservata a Sofocle e gli aveva fatto trasfigurare la fine d'Edipo, lo aiutava anche a superare i lati oscuri della vita. E se lo addoloravano le contese e le discordie dominanti nell'Atene del suo tempo, egli si rifugiava, come Platone in vecchiaia, nel passato, e nella sua opera creava un'Atene ideale, la città più pia e quindi più felice che, retta da un principe nobile e umanissimo, aiutava gli oppressi. Se nel frattempo gli uomini si erano mutati, era rimasta invece uguale la sua terra natale, per cui Sofocle (anche in questo simile a Platone) nutriva un affetto profondissimo, e che gli procurava tuttora una gioia senza nubi. Essa gli ispirò il bellissimo canto in cui il coro vorrebbe dare allo straniero cieco un'idea della bellezza di quel luogo.

Sei giunto al piano dai bei cavalli,
sei giunto al cuore del paese,
allo splendido bosco di Colono,
ove in conche verdeggianti l'usignolo
vola di ramo in ramo
col suo dolce canto lamentoso,
ove l'edera s'arrampica scura lungo la roccia,
e il tralcio pende grave di frutti,
sacra vite del dio,
ove ombra perpetua difende dall'arsura del sole,
ove vento furioso non turba la pace deliziosa,
ove Bacco giunge ebbro di gioia
nel coro delle divine nutrici!
Sotto la rugiada celeste
fiorisce perpetuo col suo bell'anello il narciso,
che dal giorno del ratto
non cinge più il capo di Cora,
non più la fronte di Demetra;
dal grembo della terra germoglia
dorato il croco; fonti recano

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

inesauste e insonni
a valle, qua e là giocando,
la pura linfa del Cefiso,
che irriga le vaste campagne
fluendo senza posa,
e non mancano le Muse,
né la loro danza e il loro canto,
non manca Afrodite, dalla briglia dorata! [1].

Componendo queste strofe, Sofocle doveva sentirsi risuonare all'orecchio il canto con cui un giorno, all'inizio della grande guerra, Euripide aveva esaltato la sua Atene. Ma se quello culminava nell'elogio dell'umanità compiuta ed armonica, che accoppiando l'energia allo spirito produce in Attica opere somme, in Sofocle nella seconda coppia strofica il coro canta riconoscente i doni degli dei, il favore di Poseidone, il potente signore del mare, il dono d'Atena, l'ulivo, cui non può stare a pari il prodotto di nessuna terra. Ella stessa lo ha piantato, lassù sull'Acropoli, e per l'ulivo almeno varrà quanto Euripide aveva sperato per tutto il paese: « Mano empia non lo danneggerà. Perché su di esso si posa l'occhio di Zeus e di Atena ».

Sii benedetto, tu, e questa terra, e il tuo popolo! [2].

sono le ultime parole che Edipo sulla scena rivolge a Teseo. Anche Eschilo aveva chiuso la sua ultima opera levando voti augurali per la sua patria. A quel tempo v'era ancora una lieta certezza d'un grande futuro. Sofocle invece non può averla più. Ma nulla gli toglie la sua pia fiducia che Atena e Zeus non abbandoneranno la sua città.

Era una speranza ingannevole. Ma al poeta gli dei risparmiarono la vista della catastrofe.

---

[1] 668 *Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώ-*
ρας ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα,
τὸν ἀργῆτα Κολωνόν, ἔνθ'
ἁ λίγεια μινύρεται
θαμίζουσα μάλιστ' ἀη-
δὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις,
τὸν οἰνῶπ' ἀνέχουσα κισ-
σὸν καὶ τὰν ἄβατον θεοῦ
φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνάλιον
ἀνήνεμόν τε πάντων
χειμώνων· ἵν' ὁ βακχιώ-
τας ἀεὶ Διώνυσος ἐμβατεύει
θείαις ἀμφιπολῶν τιθήναις.
θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄ-
χνας ὁ καλλίβοτρυς κατ' ἦμαρ αἰεὶ
νάρκισσος, μεγάλαιν θεαῖν
ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὅ τε
χρυσαυγὴς κρόκος· οὐδ' ἄυ-
πνοι κρῆναι μινύθουσιν
Κηφισοῦ νομάδες ῥεέ-
θρων, ἀλλ' αἰὲν ἐν' ἤματι
ὠκυτόκος πεδίων ἐπινίσεται
ἀκηράτῳ σὺν ὄμβρῳ
στερνούχου χθονός· οὐδὲ Μου-
σᾶν χοροί νιν ἀπεστύγησαν οὐδ' ἁ
ἁ χρυσάνιος Ἀφροδίτα.

[2] 1553 *αὐτός τε χώρα θ' ἥδε πρόσπολοί τε σοί*
εὐδαίμονες γένοισθε.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ad esprimere la profonda venerazione di cui egli godeva presso il popolo furono, nella festa di Dioniso del 405, i poeti della commedia. Come Aristofane nelle *Rane,* anche Frinico nelle *Muse* rese omaggio al tragico appena morto:

> Sofocle, uomo accorto, favorito dagli dei, spirò carico d'anni
> e divenne uno spirito beato. Compose tragedie, belle, numerose.
> Bella fu anche la morte per lui, lo portò via senza dolore.

Conclusione.

Se diamo uno sguardo d'insieme alle tragedie di Sofocle che ci sono pervenute, l'impressione che ne traiamo, specialmente pensando alla varietà e all'instabilità della produzione euripidea, è di un'opera straordinariamente rettilinea e unitaria. Tuttavia la forte evoluzione che Atene aveva subito nei lunghi decenni d'attività del poeta, aveva pure lasciato traccia sulla sua personalità, così armonica e salda, ed egli stesso era invecchiato. Non che la sua energia creativa ne fosse diminuita. Il *Filottete,* composto dal poeta ottantenne, può benissimo stare alla pari, per freschezza creativa, dell'*Aiace.* Anche nel carattere fondamentale della sua arte nulla s'era mutato. Eppure le opere dell'anzianità, l'*Elettra,* il *Filottete* e il secondo *Edipo,* presentano certi lineamenti comuni che le distinguono dalle tragedie precedenti.

Da un punto di vista esterno appare soprattutto evidente che l'elemento musicale trova una nuova funzione. Alla netta distinzione fra canto e discorso, è vero, aveva già fatto seguito prima di lui un avvicinamento. Nei suoi drammi precedenti Sofocle s'era però ancora rigorosamente attenuto alla struttura tradizionale per cui il coro, al suo ingresso, intonava un canto solenne e a sé stante, e solo dopo entrava in contatto col personaggio. Nel corso dell'azione poteva poi svilupparsi un canto alterno; ma la monodia che per motivi particolari Eschilo aveva già introdotto nel *Prometeo,* in Sofocle, almeno in un primo tempo, non si trova. Nell'*Elettra* per la prima volta udiamo subito dalla protagonista una lunga aria elegiaca, che prosegue poi spontaneamente in un canto alterno con le donne del coro, accorse a confortarla. Nel *Filottete* il coro, composto dall'equipaggio della nave, è già apparso in silenzio durante il prologo. In una breve strofa chiede poi al signore disposizioni sul comportamento da tenere. Mostrando alla sua gente la grotta di Filottete, questi risponde in anapesti. Prima ancora che Filottete compaia, non solo ce ne viene così descritto, dall'esterno, lo stato miserando, ma ci viene anche comunicata, in forma lirica, l'impressione profonda che ogni uomo sensibile non può non riceverne. Nell'*Edipo* gli abitanti di Colono entrano in scena addirittura di corsa, agitatissimi, perché hanno saputo del sacrilegio che uno straniero ha commesso penetrando nel boschetto sacro. Ha quindi inizio im-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

mediatamente un'azione vivace, e quando il vecchio stanco abbandona il suo asilo al braccio della figlia, le note elegiache ci commuovono non meno della scena pietosa. Così anche altrove la musica diviene mezzo adeguato a consentire una partecipazione anche sentimentale agli eventi rappresentati. Musica e *logos* vanno così formando un'organica unità.

I canti corali conservano tuttavia la loro collocazione tradizionale, e poiché il coro è sempre costituito da persone che partecipano ai fatti, essi non perdono mai il contatto con l'azione. Non divengono mai semplici intermezzi, e anche se il variare dei ritmi ne accresce la suggestione, non si trasformano mai, come in Euripide, in brani di un virtuosismo fine a se stesso. Certo i canti corali hanno perduto la loro funzione originaria di svelare il senso più profondo della vicenda tragica. L'elemento drammatico ha ormai raggiunto un grado tale di intima forza e autonomia, che i fatti non richiedono più simile interpretazione.

Il peso della tragedia è ora trasferito sull'azione e sul dialogo. E per quest'ultimo si va delineando un nuovo stile, che interessa perfino l'espressione linguistica. Esso si eleva tuttora molto al di sopra del tono corrente ed anche del linguaggio euripideo; s'è però fatto più aderente alla realtà, e si è spogliato di ogni ricercatezza.

Anche lo snodarsi del dialogo è ora più agile e più conforme alla vita. Variare il tema del discorso con tanta disinvoltura come avviene nel colloquio fra Filottete e Neottolemo, o anche fra Edipo e gli abitanti di Colono, non sarebbe stato possibile nel periodo precedente. Sono poi del tutto svanite le difficoltà che un tempo presentava il colloquio a tre. E se nell'*Aiace* gli uomini parlavano, sì, fra di loro, ma senza pervenire ad un reale scambio spirituale, si giunge adesso ad un incontro, ora amichevole, ora ostile, delle anime, ad un immedesimarsi nel pensiero e nella natura altrui. Oreste ed Elettra si riconoscono prima ancora d'avere prove esteriori. Ogni intimo moto, amore ed odio, spavento e pietà, avversione e gratitudine, trova espressione nella parola. E non solo in essa. Già prima Sofocle aveva raggiunto un'altissima efficacia drammatica facendo allontanare improvvisamente, in silenzio, Giocasta o Deianira. Esse però agivano là solo in conseguenza di ciò che avevano udito, e più tardi apprendevamo che avevano salutato la vita con parole appassionate. Nel *Filottete* Neottolemo assiste senza pronunciare parola al trattamento brutale di cui Ulisse fa oggetto l'inerme Filottete; ma non c'è bisogno d'immaginare il suo gioco mimico per sentire ciò che passa nella sua anima; e il silenzio sinistro che Edipo mantiene di fronte alle suppliche di Polinice è più atroce dell'esplosione d'ira cui si abbandona poco dopo. Tutti questi elementi hanno il loro fondo comune nell'interesse e nella comprensione del tutto nuovi con cui il poeta si cala nell'anima umana. Ne

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

risulta mutato anche il rapporto dei suoi personaggi con l'azione drammatica. Sofocle non è mai giunto al punto di Euripide, che dalla figura demonica di Medea, balzatagli dinanzi alla fantasia, era stato indotto a immaginare e comporre un intero svolgimento tragico. Anche per lui, tuttavia, la personalità d'Elettra non è più determinata, come quella d'Aiace, dall'azione drammatica, ma da un nuovo modo di vedere, in virtù del quale egli promuove la figlia d'Agamennone, da figura secondaria qual era, a vera protagonista della tragicità, investendola della parte di attiva vendicatrice. E sul carattere della figura centrale si va ora strutturando l'azione. Genuino prodotto della fantasia sofoclea è il giovane Neottolemo, i cui conflitti interiori hanno importanza decisiva nel corso del dramma; e nell'ultima tragedia gli eventi esterni forniscono soltanto la cornice entro cui si sviluppa la personalità d'Edipo, così come ora il poeta la vede.

Gli uomini di queste tragedie hanno caratteri più individuali, e acquistano ancor più vita personale dal trovarsi situati in un ambiente loro adeguato. Rispetto alla monumentalità dell'*Antigone,* ricevono ora maggiore rilievo i particolari, e Filottete ed Edipo s'intonano con lo sfondo del paesaggio in un quadro d'armonica unità.

Dai dolori e dai sentimenti di questi uomini nascono ora anche progetti ed atti puramente umani, offerti dall'azione con un'arte ben meditata, procedente talvolta per vie tortuose. L'*Elettra* e il *Filottete* sono stati per questo perfino letterariamente classificati come « drammi a intrigo ». Non dobbiamo però dimenticare che, appunto per questi due temi, da Eschilo in poi l'« intrigo » era connesso con l'argomento ed interamente in funzione del complessivo sviluppo tragico. Nel *Filottete* ci viene anzi mostrato come l'intrigo sia destinato a fallire, perché è in contrasto col sentimento umano e col piano divino universale. E proprio in ciò consiste la differenza fra Sofocle ed Euripide: perché nelle opere di quest'ultimo l'intrigo acquistava invece a quel tempo importanza e la riuscita dell'astuzia diveniva fine drammatico.

Indiscutibile è invece l'influenza che il poeta più giovane ha esercitato su Sofocle nello studio psicologico dei personaggi. Senza le figure femminili di Euripide, neppure il ritratto di Elettra e della sua evoluzione interiore sarebbe stato forse possibile. Se ora non sentiamo più parlare, come nell'*Edipo Re,* di influssi demonici sulle passioni e sulle decisioni umane, dobbiamo pensare alla dura lotta che Euripide condusse contro simili concezioni. E se nella sua ultima opera Sofocle si libera, con l'aiuto della sua arte, da esperienze del tutto personali, anche in ciò lo vediamo seguire una via che Euripide per primo, nel *Bellerofonte,* aveva intrapreso. Ch'egli abbia tratto insegnamento dall'avversario, non ne sminuisce per nulla la grandezza: poiché lo ha fatto senza tradire minimamente se stesso.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Il divario fra i due poeti si manifesta più che altrove sul terreno religioso. E non solo nelle loro antitetiche valutazioni del matricidio, che emergono dalle due *Elettre*. Per Sofocle il mito conserva il suo carattere sacro, anche se egli lo riplasma e lo integra in base alla propria sensibilità etica, come già aveva fatto nella parte finale dell'*Antigone* (v. sopra p. 222). Anche nelle tragedie della vecchiaia la divinità penetra nella vita umana per la via degli oracoli e dei vaticini; di cui vien poi dimostrata la validità al modo antico, nell'*Elettra* come incitamento a compiere un'azione moralmente legittima, negli altri due drammi come profezie annunzianti la fine della vicenda voluta dagli dei. Nell'*Elettra*, è vero, il comando divino viene anticipato dalla sensibilità etica dell'uomo e non ha influenza sostanziale sull'attuazione della vendetta, e anche nel *Filottete* e nell'*Edipo a Colono* è avvertibile una differenza, se ripensiamo alle *Trachinie* e al primo *Edipo*. Là l'incubo che l'agire umano si trovi in un rapporto arcano con la volontà divina e che la sventura presagita si avvicini ineluttabilmente, non ci abbandona un solo istante. Nel *Filottete*, invece, in cui pure ci viene continuamente ripetuto che senza Filottete e il suo arco Troia non può essere conquistata, nei tentativi di convincere l'eroe hanno parte decisiva affetti e intenti puramente umani, anche se nel finale l'attuarsi della volontà divina è poi permesso dall'apparizione di Eracle. Nell'*Edipo a Colono* la manifestazione della grazia divina è intensa come non mai; ma anche qui, prima, vediamo operare le passioni e gli affetti umani. Tuttavia, se in ciò si rivela uno spostarsi dell'interesse verso la sfera umana, la credenza negli oracoli non ne viene minimamente intaccata.

Così anche altrove. I fondamenti della fede antica rimangono saldi, e non avvertiamo mai una tendenza al dubbio euripideo. Entro questi limiti si opera però un certo mutamento. Alcuni elementi della religiosità arcaica cadono da sé. Nell'*Elettra* non si parla più dell'efficacia magica del sangue versato, di maledizione ereditaria e dell'azione del morto dall'oltretomba; le Erinni non perseguitano più il matricida, e perfino la legge universale della vendetta di sangue si fa problema. Rimane invece la fede salda nella giusta punizione divina e nell'impegno etico religioso dell'uomo. E come a partire da ciò il poeta pervenga ad una interiorizzazione di tutto il suo atteggiamento, emerge in forma commovente dalla sua ultima tragedia. Nel primo *Edipo* egli era dominato dall'idea che una violazione anche non volontaria dell'ordinamento divino significasse una contaminazione per chi l'aveva compiuta e per il suo paese. Ora si fa preminente in lui la convinzione che quell'atto non implichi una colpa morale, e il suo senso etico è divenuto tanto vivo, che anche con la fede religiosa non è più compatibile l'idea che gli dei possano ripudiare l'innocente e negargli perfino una tomba nella sua terra natale. Le forme esterne della religione non hanno perduto nulla del loro valore agli

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

occhi del poeta, ed Edipo, dopo essere penetrato nel boschetto delle Eumenidi, considera doverosa la più precisa osservanza del rituale d'espiazione. Ma Sofocle supera, proprio in questo punto, l'impaccio delle prescrizioni esteriori. Invece che al padre, egli fa compiere la cerimonia a Ismene, e a spiegazione pronuncia le belle parole che nella loro forza spiritualizzante si levano ben al di sopra della frivola critica religiosa che quell'epoca prediligeva:

> Credo che un uomo basti per mille
> a tale espiazione, se s'accosta con mente pia [1].

In questa mentalità agisce anche Teseo, quando senza temere contaminazioni segue l'impulso del suo cuore e presta aiuto all'infelice. Un tempo, nell'*Aiace,* Sofocle aveva fatto di Ulisse l'esponente di un'umanità autentica, che non porta il suo odio oltre i limiti della tomba. Ora anche l'ideale sovrano ateniese dà prova di pura umanità, che ignora gli scrupoli religiosi quando si tratta di essere d'aiuto al prossimo, ben sapendo di agire in tal modo secondo lo spirito della divinità.

Era sempre stato pilastro della religione sofoclea il sentimento della radicale antiteticità fra il nulla umano e la perfezione divina, da cui conseguiva che in ogni attimo l'uomo deve essere preparato ai colpi del destino, senza aver diritto a comprendere il motivo della decisione divina, e tanto meno a chiederne conto. Neppure da questa convinzione il poeta, nella vecchiaia, è receduto d'un sol passo; pure egli ci mostra ora la vita in una luce nuova, più mite. Anche se la divinità non interviene più in forma così costante e immediata nell'umano agire e patire, essa continua tuttavia ad essere guida del destino; di tale imperio divino risalta però ora di più, agli occhi del poeta, il lato provvidenziale, benefico. Un tempo la protesta contro i moderni tempi illuminati lo aveva spinto a mostrare, nel primo *Edipo,* come perfino l'uomo più intelligente potesse essere vittima di cecità mortale e non riuscisse ad altro, con tutta la sua acutezza, che ad attirare su di sé la sventura; e il poeta ci aveva lasciato offrendoci l'immagine della miseria più profonda. Lo stesso Edipo ci viene ora di nuovo mostrato nella medesima miseria; ma sia la sua intelligenza che i suoi errori sono caduti in dimenticanza, e all'uomo paziente tocca in sorte una fine beata « meravigliosa, come nessun altro ha mai avuto ». Il medesimo pareggio di dolore e riscatto ci appare nel *Filottete;* e qui è l'amico, divenuto egli stesso un dio, che riconosce e rivela nel destino umano l'operare della bontà divina, il medesimo Eracle di cui avevamo visto nelle *Trachinie* la fine terribile, non rischiarata dal mi-

---

[1] 498 *ἀρκεῖν γὰρ οἶμαι κἀντὶ μυρίων μίαν*
ψυχὴν τάδ' ἐκτίνουσαν, ἢν εὖνους παρῇ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nimo accenno alla futura glorificazione. Filottete, invece, raggiunge la pienezza del suo destino piegandosi alla volontà divina, contro cui, nella sua umana caparbietà, s'era ribellato. Perfino l'*Elettra* termina con la certezza che il vaticinio di Apollo, che aveva preteso la punizione della colpa, apra alla casa degli Atridi, dopo la lunga catena dei delitti e dei dolori, la via verso la libertà.

Tutte e tre le tragedie della vecchiaia parlano del governo equo e benevolo della divinità e trovano in ciò la loro conclusione conciliante. Rimane la tragicità dell'uomo, che non determina da sé il suo destino esterno ed è vittima del dolore. Essa viene però superata dalla ferma fede negli dei, che pur spingendo l'uomo nelle sofferenze più gravi, vogliono il suo bene e danno alle sue umane vicende esito migliore di quanto egli stesso, nella sua limitatezza, avrebbe saputo dare. La fede nella bontà degli dei viene poi integrata dalla fede nella forza dell'uomo, che malgrado ogni sua impotenza esteriore, reca in sé qualcosa che costituisce il suo vero essere e lo eleva al di sopra del dolore. Si tratta dell'atteggiamento interiore ch'egli liberamente assume di fronte agli eventi, e che il destino non può sottrargli od imporgli; non è una ribellione titanicamente caparbia contro gli dei, e neppure una disperazione rassegnata, ma è la convinzione di poter raggiungere il desiderato fine della vita solo inserendosi, senza lamenti e di propria volontà, nel divino ordinamento cosmico.

L'*Aiace* iniziava con l'esortazione ad evitare la *hybris* nei confronti degli dei. E con una esortazione alla pietà, in cui consiste il valore autentico dell'uomo e che ha la sua ricompensa anche dopo la morte, Eracle conclude il *Filottete*.

Il messaggio che il poeta, da giovane e da vecchio, deve comunicare ai suoi Ateniesi, è questo. Anche se ci pare di notare in lui un graduale accrescersi del godimento che nasce dalla creazione artistica, la sua tragedia non s'abbassa mai al livello d'un semplice divertimento estetico. Per il poeta essa rimane servizio divino; egli sa che la sua vera missione è di essere l'educatore religioso del suo popolo. E ne è capace, perché negli eventi avverte, al di là di insolubili contraddizioni e controsensi, un governo divino razionale.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

VIII

LA PRODUZIONE EURIPIDEA DELLA MATURITÀ

I DRAMMI PATRIOTTICI DELLA GUERRA ARCHIDAMICA

Eraclidi, Eretteo, Supplici.

La sicurezza istintiva con cui Sofocle, nella vita come nell'arte, seguiva il suo cammino, non era dote d'Euripide. Se si pensa alla genialità con cui, nella *Medea,* egli aveva creato qualcosa di pienamente nuovo, si è tentati di credere ad un impulso interiore che dovesse continuare a sospingerlo in quella sola direzione. Alla *Medea* era invece unito il *Filottete,* che è pure una creazione d'impronta prettamente euripidea, ed è tuttavia informato a tutt'altri motivi ed interessi. In ciò risiede una sorprendente duttilità dell'autore; in cui pure si celava un pericolo. Essa era infatti associata ad una nervosa eccitabilità, ad una sensibilità viva alle sollecitazioni, aperta, contrariamente alla natura di Sofocle, anche agli stimoli passeggeri e d'ostacolo quindi alla linearità della produzione. Anche dei drammi psicologici che seguirono la *Medea,* nessuno è paragonabile a questa per armonica unità. Motivi esterni, religiosi nell'*Ippolito,* politici nell'*Andromaca,* influiscono sulla composizione dei drammi, senza fondersi organicamente con il motivo centrale.

Del resto, proprio in quell'epoca le impressioni esterne facevano impeto più che mai sull'animo del poeta. Nella trilogia della *Medea* già avvertivamo la tensione patriottica, che nell'imminenza della dichiarazione di guerra cercava uno sfogo. Ora era invece scoppiato il grande conflitto, in cui si combatteva, non per piccole controversie, ma per l'esistenza della patria superba, ed era in gioco il destino, oltre che politico, anche spirituale della Grecia intera. « Tutta l'Ellade era tesa, perché i due stati più grandi cozzavano fra loro. La simpatia degli uomini andava però maggiormente agli Spartani, tanto più che il loro fine dichiarato era di portare la libertà all'Ellade. Ogni individuo ed ogni stato era desideroso, comunque potesse, di aiutarli con le parole e coi fatti, e ognuno aveva la sensazione che la causa non progredisse, s'egli stesso non vi poneva mano »: così Tucidide (II, 8) descrive lo stato d'animo generale all'inizio della guerra. A maggior ragione ognuno ad Atene era cosciente di quanto era in gioco ed era risoluto a sacrificare tutto per la giusta causa della patria. Pericle, infatti, che con la sua accorta diplomazia era riuscito a porre formalmente gli avversari dalla parte del torto, aveva anche saputo penetrare tutto il suo popolo delle proprie idealità e della sua fede nella missione panellenica d'Atene.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Anche Euripide voleva e poteva servire, con la sua arte, la patria. Quanto più il particolarismo degli alleati, fondandosi sulla rigida organizzazione dello stato attico, si lamentava dell'oppressione, tanto più vivacemente, da tempo, gli oratori attici sottolineavano, al contrario, le benemerenze che sempre Atene s'era acquistata, intervenendo con la sua politica disinteressata a favore dei deboli e degli oppressi. E simile propaganda poteva essere feconda di vantaggi morali anche al di fuori di Atene. In Erodoto (IX, 27) gli Ateniesi a Platea ricevono un posto d'onore nella battaglia per avere sin dal tempo eroico dato prova di coraggio e di generosità rispetto agli Elleni. Essi soli, infatti, avevano osato proteggere, dopo la morte di Eracle, i suoi figli perseguitati da Euristeo, e dopo la campagna dei Sette a Tebe avevano ottenuto con le armi una onorevole sepoltura per i caduti.

Eschilo aveva già dato forma drammatica ad entrambe le leggende. La seconda doveva stargli particolarmente a cuore, perché nel suo distretto natale di Eleusi si mostravano le tombe dei sette condottieri. Già prima di inserire la campagna dei Sette nella sua trilogia d'Edipo, egli l'aveva perciò scelta come contenuto d'una trilogia, che aveva fatto culminare negli *Eleusini,* in cui Teseo otteneva dai Tebani la sepoltura dei caduti. Fine del dramma doveva essere probabilmente per Eschilo il senso umanitario ellenico, e nella sua tragedia i Tebani si piegavano senza lotta alle sagge parole di Teseo. L'efficacia dell'azione diplomatica di Teseo dipendeva comunque dalla preparazione bellica che le stava dietro; e così gli *Eleusini* servirono, non meno degli *Eraclidi,* ad accrescere la fama di Atene.

L'eccitazione della guerra induceva ora Euripide a riprendere questi temi patriottici. All'epoca dei primi scontri bellici, forse già nel 430, egli rappresentò i suoi *Eraclidi,* e alla fine del primo periodo di guerra, le *Supplici,* l'uno e l'altro nell'intento di sostenere la patria nelle sue lotte con i mezzi di cui disponeva.

Possiamo immaginare la struttura delle due tragedie eschilee sulla base delle sue *Supplici,* il cui contenuto era un'analoga azione eroica degli Argivi. Tale struttura è implicita nell'argomento, ed è inconfondibile anche nelle tragedie di Euripide. L'ingresso del coro supplicante viene sostituito, certo, nel poeta più giovane, dal quadro del gruppo supplicante che già siede vicino all'altare: lo vediamo nell'*Andromaca* e nell'*Eracle,* ed è accertabile per la prima volta negli *Eraclidi.* Seguivano poi normalmente la preghiera, la concessione del favore richiesto, le trattative con i legati nemici e infine (ciò che Eschilo nella trilogia delle Danaidi aveva potuto serbare per il secondo dramma) l'energico intervento armato e il ringraziamento dei salvati.

La gloria d'aver protetto i figli di Eracle era stata prima dei Tebani; poi gli abitanti della finitima Tetrapoli attica, la regione circostante a Ma-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ratona, l'avevano reclamata per sé, e ancora in Euripide il teatro dell'azione è questa Tetrapoli, di cui erano sovrani insieme il re attico, il figlio di Teseo Demofonte, e suo fratello Acamante. Dopo il breve prologo, recitato da Iolao, il vecchio compagno d'arme di Eracle, ha subito inizio un'azione vivace: l'araldo di Euristeo (come l'araldo egiziano in Eschilo) vuole strappare con la forza dal loro asilo i figli di Eracle. Accorre Demofonte, e si apre una discussione che, a differenza di quella del dramma eschileo, non si svolge solo fra i supplici e il re, ma dà modo anche al nemico di esporre il proprio punto di vista. Il problema però è il medesimo: avrà valore decisivo l'utilità, oppure il dovere etico-religioso? Demofonte non rimane a lungo in dubbio, come Pelasgo, tanto più che nel suo caso ha peso anche un altro elemento: l'onore di Atene è in gioco. Euristeo può far valere i suoi diritti per via giuridica (Demofonte lo concede, come Pelasgo), ma la violenza Atene non la tollera, neppure dallo straniero più potente. « Atene è libera, non è soggetta agli Argivi ».

Ci attenderemmo la decisione immediata delle armi. Invece l'argomento suggerisce prima al poeta un altro motivo speciale: Persefone esige, per la salvezza del paese, il sacrificio di una fanciulla di nobile nascita. Per la fede antica simili pretese degli dei inferni erano del tutto normali. E come Euripide le elevasse alla sfera tragica, già abbiamo visto nell'*Ecuba* (che fu però rappresentata più tardi), ove Polissena trasformava la violenza in libera decisione. Ma il sacrificio ha efficacia, nella sua originaria purezza, là ove manchi ogni costrizione. Sempre, fino nella sua amareggiata vecchiaia, Euripide trasfigurò nella sua arte l'idealismo della gioventù pronta al sacrificio. E lo fece la prima volta, per quanto ci è dato sapere, qui negli *Eraclidi*. Una figlia di Eracle spontaneamente si offre come vittima. La sua decisione deve apparirci del tutto naturale. Perciò il poeta rinuncia ad un ritratto individuale della fanciulla, non le dà neppure un nome, non indugia in giustificazioni psicologiche. Per una figlia di Eracle è cosa naturale non permettere, inoperosa, che altri lottino e soffrano per lei, preferire ad una vita misera una morte onorevole. Come per Polissena, ha valore solo l'atto libero, personale; perciò ella rifiuta con fermezza la proposta di trarre a sorte fra lei e le sorelle. Pone soltanto una condizione: la morte non le fa paura, ma che mano d'uomo non tocchi il suo corpo! Anche nella morte rimane femminea; l'eroismo s'accoppia in lei (di nuovo come in Polissena) al pudore verginale. Come è solito fare un padre in punto di morte, che dà disposizioni per la casa, così la fanciulla, appena adulta, esorta i fratelli a prendersi cura di Iolao e della vecchia nonna Alcmena. Le sue ultime parole accennano appena che anche per lei morire è un vero sacrificio. Poi ella s'avvia tranquilla verso l'oscuro oltretomba. Iolao loda brevemente il suo eroismo, e il coro prevede

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

per lei fama eterna. Poi al suo riguardo non udiamo più nulla: non i lamenti dei rimasti, che sarebbero valsi solo ad indebolire l'impressione che ora ci domina d'una creatura eroica che ha condotto a termine la sua missione, non il racconto della sua fine; il quale avrebbe attirato la nostra attenzione su ciò che, sì, il poeta utilizza come sfondo, ma che in realtà ripugna alla sua sensibilità religiosa: ossia la cruenta richiesta della divinità e il suo accoglimento da parte dell'esercito. L'interesse di Euripide si rivolge, non al sacrificio, ma allo spirito di sacrificio.

Dei fratelli e delle sorelle della fanciulla eroica, solo il maggiore, Illo, ha ricevuto ancora caratterizzazione individuale. Ma per amore della sorella il poeta lo tiene lontano dalla scena. Che il giovane, già animato da spirito combattivo, raccolga popoli in aiuto e sfidi Euristeo, sia pure inutilmente, ad un duello decisivo per entrambi gli eserciti, non è che il normale compito dell'uomo, e giunge al nostro orecchio solo attraverso il racconto di terzi. Invece, accanto alla tenera fanciulla il poeta ha posto il vecchio cadente. Di Iolao il mito narrava che per combattere con Euristeo fosse stato ringiovanito. Euripide l'accoglie, anteponendo però anche qui ai fatti oggettivi l'atto soggettivo della volontà. La notizia del combattimento imminente produce sul vecchio Iolao l'effetto degli squilli di tromba sul vecchio cavallo di battaglia: nulla può trattenerlo, anche se è troppo debole per reggere a lungo le armi, anche se deve appoggiarsi al braccio altrui. Euripide ha descritto con toni crudi la fiacchezza del vecchio. Tuttavia ebbero torto i critici moderni che trovarono comico simile spettacolo. Nello spettatore ateniese esso suscitava certamente lo stesso profondo rispetto che incuteva in noi, nel 1914, qualche volontario dai capelli grigi.

Neppure Iolao in seguito appare più. Viene invece condotto prigioniero davanti ad Alcmena Euristeo, da lui vinto in battaglia. S'innesta così un ultimo motivo di cui Euripide arricchisce l'azione. Eravamo finora nell'atmosfera di una guerra divampata, sì, con brutalità, ma condotta poi secondo i canoni della cavalleria. Si leva ora invece la voce d'una passione personale, femminile. L'odio di Alcmena verso l'uomo che ha sospinto suo figlio da un pericolo all'altro e ha poi perfino perseguitato i suoi innocenti nipoti, è perdonabile; ma ripugna ch'ella faccia trucidare il prigioniero inerme, pur sapendo di peccare contro la divinità e di agire, per di più, contro la volontà dei suoi protettori ateniesi, che al nemico prigioniero fanno grazia della vita. È qui evidentissimo che il poeta è mosso da un motivo estrinseco all'argomento. La scena è una protesta accalorata, in forma poetica, contro il comportamento in guerra dei nemici, che contro ogni convenzione bellica e ogni senso d'umanità assassinavano ogni Ateniese che cadesse nelle loro mani, foss'anche un innocuo mercante. Ecco perché, in Euripide, gli Ate-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

niesi rifiutano sdegnati simile uccisione, mentre Alcmena, nativa della Beozia, sta a rappresentare questo principio disumano.

In quest'atto finale agisce anche un altro motivo d'attualità. Quanto più, ai nostri occhi, viene avvilita Alcmena, tanto più viene invece innalzato Euristeo; la sua condotta verso i figli dell'antico avversario viene anzi da lui stesso giustificata, senza incontrare obiezioni, come legittima difesa. Avrà quindi piena efficacia la scena in cui egli riconosce, nelle sue ultime parole, il comportamento leale d'Atene, e in ringraziamento promette che la sua tomba proteggerà gli Ateniesi, qualora i discendenti di Eracle muovessero contro la loro città. Credenza analoga avevamo già riscontrato per la tomba di Edipo a Colono. Qui veniamo perfino a conoscere l'efficacia pratica che tale credenza esercitava ancora ai tempi di Euripide: nelle loro prime incursioni in Attica gli Spartani avevano risparmiato la Tetrapoli, a ricordo dell'aiuto un tempo prestato agli antenati dei loro re, e solo nel 427 avevano superato tali esitazioni. Poco prima di tale data, Euripide vuole evidentemente prevenirli da simile condotta. Perciò egli aggiunge all'elogio dell'antico atto glorioso ateniese una previsione del tempo presente, né si perita di far scambiare le parti, a questo scopo, ai personaggi del suo dramma, sì che Euristeo appaia, per il futuro, un riconoscente protettore d'Atene e gli Eraclidi i suoi sconoscenti nemici. Proprio questa ingratitudine dei salvati fa risaltare tanto più chiaramente l'aiuto disinteressato di Atene.

Sulla tragedia incombe un'atmosfera di guerra. Quello che in essa conta è l'insieme, e il personaggio singolo ha diritto d'esistere solo entro i limiti in cui serve a tale insieme. Perciò la struttura dell'opera non è influenzata dalla psicologia delle persone che vi agiscono, né, tanto meno, compaiono a dominare il dramma figure della portata di quella di Medea. Determinante è qui l'azione, e l'efficacia patriottica ch'essa intende avere. Spirito guerresco alita dal resoconto della battaglia, tenuto su di un tono spiccatamente militaresco, e dalla descrizione dell'attività di Demofonte come condottiero. Ma la concitazione bellica si fa più che mai avvertibile in tre canti, tendenti ad un unico effetto, con cui il coro accompagna l'azione.

Iolao conclude il ringraziamento a Demofonte con queste parole fiduciose: « No, Pallade non può soggiacere »[1]. Il coro le fa proprie e il suo primo grande canto è un'affermazione spavalda contro Argo come contro ogni altro nemico: « Anche se ti vanti e minacci così forte, straniero, non mi spaventi »:

> Amo la pace,
> ma se hai cattive intenzioni verso di me,

---

1 352 *νικωμένη γὰρ Παλλὰς οὐκ ἀνέξεται.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ti dico una sola cosa:
se muovi contro Atene,
non andrà come tu sogni!
Anch'io reggo la lancia,
anch'io reggo al braccio
lo scudo bronzeo.
Perciò smorza la tua voglia di guerra,
non turbare la deliziosa pace
della mia patria!
No, abbassa la lancia! Cedi! [1].

A questo punto, certo, gli spettatori ateniesi non pensavano più a Demofonte e ad Euristeo, ma al presente. E più ancora, quando Demofonte dichiara che Atene è libera e non cede ad alcuna violenza (286), e conclude la sua risposta ad Euristeo con queste parole:

Se avete da lamentarvi di questi stranieri,
chiedete un giudizio arbitrale! Altrimenti non li porterete via [2].

Ciò che infatti dava agli Ateniesi la fiducia nella bontà della loro causa era proprio che Pericle avesse proposto agli Spartani un giudizio arbitrale e che questi, contro gli accordi, l'avessero respinto. Ed ecco perché poi, immediatamente prima del combattimento decisivo con l'avversario dalla celebre lancia, il coro può rivolgersi pieno di fiducia, non solo alla dea della sua terra, ma anche al padre di lei, al custode della giustizia:

Zeus è il mio sostegno; non ho timori.
Zeus è benevolo con me; perché io proteggo il diritto.
Mai crederò che un dio ceda di fronte ad un mortale [3].

All'entusiasmo patriottico s'unisce, proprio secondo lo spirito d'Atene antica, il sentimento religioso. Euripide non ha più avuto, in seguito, toni

---

1 371 *εἰρήνα μέν ἐμοί γ' ἀρέ-*
σκει, σοὶ δ', ὦ κακόφρων ἄναξ,
λέγω, εἰ πόλιν ἥξεις,
οὐχ οὕτως ἃ δοκεῖς κυρή-
σεις· οὐ σοὶ μόνῳ ἔγχος οὐδ'
ἰτέα κατάχαλκός ἐστιν.
ἀλλ' οὐ, πολέμων ἐραστά,
μή μοι δορὶ συνταράξεις
τὰν εὖ χαρίτων ἔχουσαν
πόλιν, ἀλλ' ἀνάσχου.

2 251 *(Εὐρυσθεῖ φράσον,) εἴ τι τοισίδ' ἐγκαλεῖ ξένοις,*
δίκης κυρήσειν· τούσδε δ' οὐκ ἄξεις ποτέ.

3 766 *Ζεύς μοι σύμμαχος, οὐ φοβοῦ-*
μαι, Ζεύς μοι χάριν ἐνδίκως
ἔχει· οὔποτε θνατῶν
ἥσσους ⟨δαίμονες⟩ ἔν γ' ἐμοὶ φανοῦνται.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

religiosi così caldi come in questo dramma, non ha più preso un atteggiamento così positivo di fronte alla religione popolare. Tuttavia, il poeta non ha inteso fare qui una concessione alla mentalità del popolo. Nell'ultimo canto corale, che sviluppa direttamente i pensieri del precedente, egli esprime la sua convinzione: « Tu segui la giusta via, Atene, se onori gli dei, e non devi smettere di farlo. Pazzo sarebbe chi ti consigliasse diversamente, quando la divinità ti è stata così visibilmente a fianco nella contesa, e ha smorzato l'arroganza degli ingiusti ». È l'atmosfera del primissimo tempo di guerra, quando gli attacchi dei Peloponnesiaci rimanevano infruttuosi. Avrebbe scritto ancora così Euripide, quando, con la peste, gli dei calarono su Atene la loro mano pesante?

La giusta guerra di difesa è necessaria, ma il cuore del poeta batte per le benedizioni della pace. Verso il 425 egli ne ha già fatta una commovente dichiarazione nel suo *Cresfonte*:

> Dea della pace, madre della ricchezza,
> tu che sei la più bella dei beati lassù!
> Placa il mio anelito! Ove rimani sì a lungo?
> Debbo soggiacere alle gravezze della vecchiaia
> prima d'aver visto le tue delizie,
> canti festivi in amabile danza,
> lieti cortei adorni di serti?
> Signora, ritorna nella mia terra! [1].

La straordinaria durezza con cui di lì a poco, nell'*Andromaca,* egli si espresse sugli Spartani, era certo suscitata dallo sdegno perché la perfida Sparta aveva infranto l'armistizio e reso vana la speranza della pace. Gradualmente maturò poi da entrambe le parti la convinzione che non si potesse giungere ad una vittoria decisiva, e quando, nel settembre del 422, il dio della guerra perse davanti ad Anfipoli « i suoi due pestelli », Cleone e Brasida, non ci fu più da dubitare in una sollecita conclusione della pace. La guerra era costata gravi sacrifici; in compenso ogni Ateniese poteva essere fiero di

---

1 453 *Εἰρήνα βαθύπλουτε καί*
καλλίστα μακάρων θεῶν,
ζῆλός μοι σέθεν ὡς χρονίζεις.
δέδοικα δὲ μὴ πρὶν πόνοις
ὑπερβάλῃ με γῆρας,
πρὶν σὰν χαρίεσσαν προσιδεῖν ὥραν
καὶ καλλιχόρους ἀοιδάς
φιλοστεφάνους τε κώμους.
ἴθι μοι, πότνα, πόλιν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

quanto il suo popolo aveva fatto. Atene s'era affermata di fronte ad un intero mondo, e gli avversari avevano dovuto deporre la speranza, che avevano nutrito iniziando la guerra, di distruggere il regno attico. Ci si poteva quindi attendere che alla guerra fratricida sarebbe succeduta nell'Ellade una pace durevole. Da questo stato d'animo nacque spontanea ancora una volta per Euripide un'opera d'intonazione esclusivamente patriottica. Non si trattava più d'attizzare entusiasmi bellici. Ma come Pericle dopo la fine vittoriosa della guerra samica aveva reso testimonianza, nel suo discorso in onore dei caduti, allo spirito da cui Atene aveva attinto le sue grandi imprese, così ora il poeta si sentì spinto a fare altrettanto.

In questo senso sono da intendere le due tragedie attiche che furono composte in quest'epoca e a quanto pare rappresentate (probabilmente insieme con un terzo dramma di tenore analogo) immediatamente prima della stipulazione della pace, nelle Dionisie del 421: l'*Eretteo* e *Le Supplici*.

Nella leggenda attica Eretteo era il re che in tempi antichissimi e in una lotta d'importanza vitale per il suo popolo, aveva sacrificato, in obbedienza ad un oracolo, la propria figlia al bene comune. In Euripide egli trova la morte in una battaglia vittoriosa, dopo avere raccomandato al giovane figlio i suoi doveri di sovrano. In primo piano non appariva però qui, a quanto sembra, né il re, né il padre, e neppure la figlia che veniva sacrificata. Come Lisistrata, in una commedia di Aristofane, dichiara che più degli uomini ad avvertire il peso della guerra sono le donne, che mandano i loro figli in battaglia, così anche qui la vera eroina è la regina Prassitea, che per la sua Atene sacrifica senza esitazioni la figlia. Mentre Eretteo, come l'Agamennone di Eschilo, sente tutta la gravità del conflitto e maledice il timore dell'esercito, che gli rende doverosa l'uccisione della figlia, la regina acconsente, con lieta fierezza, al sacrificio: « Se avessi dei figli maschi, non accetterei pure che trovassero, insieme con mille altri, la morte per la patria? Ora un'unica vita può salvare la nostra terra, mia figlia può acquistare gloria eterna. Dovrei allora esitare ad offrirla come vittima? ».

> Le lagrime materne sono un cattivo accompagnamento alla battaglia,
> e taluno divenne debole, per questo, al congedo.
> Mi è odiosa la donna che più del dovere
> apprezza la vita del figlio e consiglia la viltà [1].

Che la figura della madre abbia qui tanto risalto, significa che il poeta è già preso dalla suggestione del dramma che compose subito dopo, *Le Sup-*

[1] fr. 360, 28 *τὰ μητέρων δὲ δάκρυ' ὅταν πέμπῃ τέκνα,*
πολλοὺς ἐθήλυν' εἰς μάχην ὁρμωμένους.
μισῶ γυναῖκας αἵτινες πρὸ τοῦ καλοῦ
εἵλοντο παῖδας καὶ παρῆνεσαν κακά.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

plici. Nel 424, dopo una vittoria sugli Ateniesi, i Tebani avevano rifiutato la cessione incondizionata dei morti, mostrando così ancora una volta, come i loro avi, di non essere per nulla disposti a nutrire per i morti quel rispetto che il sentimento panellenico esigeva. Può darsi che già allora sia affiorata in Euripide l'idea di dare nuova elaborazione alla materia plasmata da Eschilo, sostituendo un soccorso armato alla mediazione diplomatica di Teseo. Affrontandone poi l'attuazione concreta, il poeta della psicologia femminile improntò il suo dramma ad un motivo profondo e per nulla ovvio: fece entrare in scena il coro delle madri dei caduti, che imploravano in Attica la sepoltura dei loro figli. Il quadro scenico iniziale era simile a quello degli *Eraclidi.* Guidate da Adrasto, le donne in vesti da lutto stanno inginocchiate, dinanzi al santissimo tempio di Demetra ad Eleusi, sui gradini di un altare sul quale hanno deposto i rami d'ulivo dei « supplici ». Di grandissima efficacia patetica è il loro rivolgersi con calde preghiere alla vecchia madre di Teseo, Etra, presso la quale trovano immediata e piena comprensione del loro dolore. Meno facile è convincere Teseo stesso, che è giunto al loro richiamo. Egli non può infatti, nella sua responsabilità di sovrano, seguire senz'altro la voce del cuore; ed anche il cuore, del resto, in questo caso non ha un linguaggio univoco. In termini molto duri Teseo fa dapprima osservare ad Adrasto che per parte sua egli non merita aiuto di sorta, per avere intrapreso alla leggera la guerra.

Nonostante le calorose implorazioni del coro, il rifiuto sembra già sicuro. Allora Etra è spinta dalla compassione a vincere ogni timidezza e ad esprimere al figlio, al re, ciò che prova: e, donna, intuisce quanto, in simile occasione, può avere valore decisivo: non il merito dei supplici, ma il dovere religioso e l'onore di chi è pregato. « La grandezza tua e della tua Atene consiste appunto nel vostro intervenire ogni volta, senza riguardo al pericolo, a favore della civilità panellenica e in aiuto agli oppressi ». Ella non fa che esprimere, così, la vera natura di Teseo, e tanto basta a fargli superare ogni perplessità. Egli è ora risoluto ad accogliere la supplica, e quanto all'approvazione del suo popolo, può esserne ancora più sicuro del re argivo nelle *Supplici* di Eschilo. Il perché lo apprenderemo dalla discussione che segue con un araldo tebano, il quale respinge a priori ogni intervento ateniese e pretende l'espulsione delle supplici.

Naturalmente risuonano in questo dialogo note che già erano state toccate in quello corrispondente degli *Eraclidi.* Ma l'argomento specifico della controversia conduce a ricerche più approfondite, ossia ad una legittimazione del *nomos* ellenico, che assicura al morto il diritto di sepoltura nel grembo materno della terra. In realtà l'interesse del poeta non va al *nomos,* ma al popolo che lo difende a così caro prezzo; e allo stesso modo in cui egli indaga

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

l'anima dei suoi singoli personaggi, per far poi da essa scaturire l'azione, anche qui lo sguardo d'Euripide penetra fino nelle profondità dell'anima popolare ateniese, per scoprire ciò che spinge Atene, incurante di fatiche e di pericoli, ad intervenire in favore dei deboli. L'atto assume quindi significato analogo al discorso di Pericle in onore dei morti, riportato da Tucidide. Lo statista aveva posto allora, a sé e ai suoi concittadini, il problema della causa ultima della grandezza e dei successi d'Atene; e l'aveva ravvisata nel tipo spirituale del popolo, che con una libera costituzione offriva, all'interno, ad ogni cittadino la possibilità di sviluppare le proprie disposizioni personali fino a raggiungere un grado supremo d'umanità, e all'esterno conduceva al più grande spiegamento di potenza, determinando però ad un tempo una politica ispirata alla stessa mentalità nobile e longanime che animava la vita interna dello stato. « Non mostrando di accettare il bene, ma facendo il bene, ci acquistiamo gli amici », dice Pericle. In Euripide, il re eroico che la fantasia dell'Atene periclea aveva contrapposto allo spartano Licurgo ed esaltato come fondatore della democrazia, dice quali energie susciti tale libera costituzione, in cui ogni cittadino si sente responsabile, a parità di diritti, della grandezza e dell'onore della patria, e lo stato, a differenza di Sparta, che è inaccessibile a sentimenti elevati, considera ovvio l'intervento disinteressato in favore del diritto e della moralità. Ciò conduce indubbiamente ad una politica attiva che costa fatiche e sacrifici; lo storiografo Tucidide, con analoga intuizione dello spirito del suo popolo, pone proprio sulle labbra degli ostili Corinti il riluttante riconoscimento (I, 70): « Così gli Ateniesi sono impegnati tutta la vita fra fatiche e pericoli, e considerano fatalità non meno l'ozio inoperoso che l'attività affaticante »; e anche il poeta sa che Atene, per la sua natura stessa, non può condurre una politica fiacca, da piccolo stato. Al dileggio del Tebano:

> Ti dai molto da fare, tu e la tua città,

Teseo risponde:

> Certo, ma grave fatica è per noi gran ventura [1].

« Umana grandezza procede in mezzo a fatiche », cantava il coro degli *Eraclidi*. Il sentimento che vive nel popolo ateniese e ne spiega al poeta, nel caso particolare, la condotta, è proprio questo. Ed Etra, donna ateniese, può dire a suo figlio:

> Vedi pure come la tua patria Atene,
> perda il senno se uno la schernisce,

[1] 576 H. *πράσσειν σὺ πόλλ' εἰωθας ἥ τε σὴ πόλις·*
TH. *τοιγὰρ πονοῦσα πολλὰ πόλλ' εὐδαιμονεῖ.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e fulmina con occhio fiero chi l'oltraggia.
Infatti Atene trova nel pericolo la sua grandezza.
Invece le città che tranquille vivono nell'oscurità,
nella loro prudenza velato di tenebre hanno anche lo sguardo [1].

Come l'individuo, così anche il popolo porta in sé il demone cui deve obbedire.

Al vertice della potenza ateniese, Pericle aveva aperto gli occhi al suo popolo sulla sua stessa natura, prospettandogliela in una purezza ideale. Ma il poeta non si faceva illusioni: sapeva che in un lungo periodo di guerra, la dura realtà aveva offuscato questo quadro ideale, e nella sua missione di correttore egli rivolge al suo popolo severe parole. Vede già profilarsi i pericoli di una sovranità della massa, esorta a guardarsene, non meno che dalla plutocrazia, e sostiene con insistenza l'antica idea soloniana, che un ceto medio possidente costituisce il miglior fondamento dello stato. Denuncia con estrema durezza i demagoghi privi di coscienza, che pensano soltanto al proprio guadagno, ed anche i giovani arrivisti politici, che precipitano lo stato in arrischiatissime imprese; auspica, a guida dello stato, una personalità del tipo di Pericle, che sia in grado, se necessario, d'imbrigliare l'arroganza della massa popolare inorgoglita dal successo.

Tuttavia la fede del poeta nel suo popolo è tanto forte, ch'egli si mantiene ancora fedele a quell'immagine ideale. Vent'anni dopo Tucidide poteva certo ancora, storicamente, immedesimarsi nell'ideale pericleo; ma aveva anche modo di ravvisare con più chiarezza la tragicità implicita nell'aspirazione alla libertà del popolo ateniese, in cui si celava il pericolo dell'eccesso, che doveva poi provocarne la rovina.

Pericle aveva manifestato i suoi pensieri sulla tomba dei caduti in guerra, ed anche per Euripide il seguito della tragedia diviene una trasfigurazione poetica della festa statale che dal tempo delle guerre persiane Atene soleva celebrare annualmente il giorno dei morti, durante le guerre, e nella forma più solenne al loro termine.

Dopo un resoconto della vittoria, che ha, come negli *Eraclidi,* un tono militare, s'avvicina il corteo con le bare dei caduti. Viene intonata, nei modi rituali, la trenodia, a cui deve far seguito il discorso sui morti. Lo tiene in questo caso, per ordine di Teseo, il loro condottiero, l'argivo Adrasto. Gli spettatori non si saranno così neppure stupiti che l'orazione si discostasse

---

1 321 *ὁρᾷς, ἄβουλος ὡς κεκερτομημένη*
τοῖς κερτομοῦσι γοργὸν ὄμμ' ἀναβλέπει
σὴ πατρίς· ἐν γὰρ τοῖς πόνοισιν αὔξεται.
αἱ δ' ἥσυχοι σκοτειναὶ πράσσουσαι πόλεις
σκοτειναὶ καὶ βλέπουσιν εὐλαβούμεναι.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

in un punto essenziale dall'uso ateniese. Mentre infatti per l'*epitaphios* era legge che venisse celebrata solo l'opera compiuta da tutto il popolo e non vi si facessero nomi (v. sopra p. 75), Adrasto parla dei singoli duci presentandoli in descrizioni liberissime (perfino al temerario Capaneo viene attribuito uno spirito moderato) come modelli di genuine virtù civili, dalle quali era scaturito il loro eroismo. Euripide stesso afferma di perseguire fini educativi; ma noi avvertiamo ad un tempo come il vecchio schema sia infranto qui da una più alta valutazione della personalità individuale. Anche all'ammonimento finale a seguire l'esempio dei caduti il poeta conferisce una nota particolare, sostenendo con calore la necessità d'una educazione accurata e assentendo al principio moderno della educabilità allo spirito virile e morale.

Mentre poi il corteo delle salme lascia la scena perché possa compiersi la cremazione, un canto corale ci fa partecipare ai sentimenti dei rimasti. Ma dal dolore generale il poeta, che predilige immagini concrete, torna alla sorte individuale. Segue così un intermezzo patetico, molto rilevato anche musicalmente. Durante il canto viene innalzato sulla scena un rogo speciale per Capaneo, che è stato precipitato giù dalle mura dal fulmine di Zeus, e non può quindi essere seppellito coi suoi compagni. Appare improvvisamente su di una roccia la giovane vedova di Capaneo. Con un motivo del tutto nuovo ed originale, Euripide fa parlare, oltre che le madri, anche la sposa. Partecipare alle opere dell'uomo, non le era stato concesso, ma mantenere fede, in morte, allo sposo, è virtù di moglie che nessuno le può vietare, anche se verrà in tal modo coinvolta nel destino dell'empio. Si getta così nelle fiamme, senza lasciarsi stornare dalle implorazioni del suo vecchio padre.

Poi vediamo anche i figli dei caduti, che ritornano con le urne contenenti le ceneri dei loro padri; udiamo il loro compianto, la loro promessa di vendetta. Infine la tragedia si chiude, come gli *Eraclidi,* con una previsione del futuro. Dopo che già Adrasto ha assicurato eterna gratitudine per l'aiuto prestatogli, appare Atena, che gli fa assumere, per sé e per Argo, il sacro impegno di non intraprendere mai azioni ostili ad Atene, ma di esserle d'aiuto nelle sue lotte. Come nel dramma precedente, anche qui è evidente l'impegno d'attualità del poeta. Nell'anno seguente, il 420, scadeva la pace fra Argo e Sparta, e tutta l'Ellade era in ansiosa attesa di vedere se Argo avrebbe continuato o no la sua politica di neutralità. Ad Atene non pochi ne traevano speranze per un rinfocolarsi della guerra e per una vittoria decisiva. Nulla di comune aveva Euripide con tali ambienti. Egli esortava con insistenza a guardarsi dall'arroganza, che pone a rischio con leggerezza i risultati raggiunti, considerava follia, da parte degli stati, impugnare subito le armi senza avviare trattative diplomatiche, ed esaltava le benedizioni della pace. Il poeta voleva quindi esercitare una diretta influenza politica, nello

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

spirito dei capi moderati che operavano a quel tempo ai fini di una intesa durevole. Evitava quindi con cura anche di parlare d'una alleanza di Atene con Argo, e faceva obbligo a quest'ultima di prestare aiuto ad Atene solo nel caso d'una guerra difensiva. Ma di rammentare questo impegno, anche il poeta pacifista aveva motivi sufficienti.

Alla fine degli *Eraclidi* Euripide richiamava l'attenzione sulla tomba di Euristeo e sulle sue virtù di talismano. Qui egli ricorda invece un tripode, pervenuto a Delfi evidentemente in virtù di una *pia fraus* degli Ateniesi, sul quale gli Argivi avevano promesso di essere sempre memori del loro dovere di riconoscenza verso Atene; la stessa dea Atena ribadisce ancora tale impegno. L'apparizione della divinità ha però anche un motivo più profondo. Chi è il « protagonista » di questa tragedia? Teseo? Di lui vien dato, sì, un ritratto un po' più preciso che di suo figlio Demofonte, che negli *Eraclidi* lo sostituiva per ragioni di cronologia mitica, ma né l'uno né l'altro sono visti nella loro individualità. Teseo è solo il rappresentante ideale del suo popolo, e il popolo è per l'appunto il protagonista della tragedia. Già nell'antichità un buon critico ha definito *Le Supplici* un inno ad Atene. L'intero dramma parla, in effetti, dello splendore d'Atene, e ne è sacro suggello l'apparizione della luminosa dea del luogo, della vergine guerriera che non teme pericoli ed è insieme, e ancor più, maestra nelle opere dello spirito, nelle arti della pace. In lei s'impersona l'essenza stessa d'Atene.

Meno che mai opportuno sarà in questo caso il metro critico dell'estetica moderna. Si tratta comunque di una autentica tragedia attica. Se è figura tragica il personaggio che seguendo il suo impulso interiore dedica la sua vita ad un compito ideale, lo stesso vale anche per il popolo ateniese; né basta a diminuirne la tragicità ch'esso non vada in rovina, ma torni dalla battaglia vittorioso e carico di gloria. Ciò che importa non è l'esito della vicenda, ma la dedizione della vita, e anche qui la grandezza umana segue la sua via frammezzo alle fatiche e ai pericoli. Come nei *Persiani* di Eschilo, l'effetto « tragico » è qui la sollecitazione, non della pietà e del terrore, ma dell'entusiasmo patriottico. Se poi, nei lunghi discorsi e dibattiti, Euripide ha finito col dare qualcosa di molto simile ad una cerimonia statale, gli Ateniesi, avvezzi al gareggiare della poesia con la prosa d'arte, non ne avranno certamente avvertito alcun disagio. Noi moderni riconosceremo maggior valore artistico alla *Medea;* tuttavia ci fa piacere che Euripide a quel tempo fosse ancora capace di comporre una tragedia interamente animata dall'antico spirito ateniese. Quanto all'unità di tono, l'opera la possiede in grado maggiore di quasi tutte le altre.

Ci fa anche piacere che, in un passo davvero singolare, il poeta non solo combatta il pessimismo in genere, di chi, invece di ringraziare la divi-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nità per il bene, si lamenta di continuo dei mali della vita; ma parla anche della gioia del creare, di cui il poeta personalmente abbisogna per poter allietare i suoi spettatori. In un'epoca di fervore patriottico egli stesso l'aveva trovata.

IL MUTARE DEGLI EVENTI BELLICI

Troadi.

Tale gioia non fu, per il poeta, di lunga durata. Nell'*Eracle,* composto pochi anni dopo, egli non la possedeva già più in ugual misura, e di lì a poco essa doveva cedere in lui a tutt'altro affetto.

Le Supplici erano un inno ad Atene; non erano però una celebrazione della vittoria, ma della pace. Ad Atene come a Sparta furono invece subito attive correnti intese a minare l'accordo faticosamente raggiunto. È difficile che nel 416 Euripide abbia composto, per la vittoria di Alcibiade alle gare d'Olimpia, l'ode che nell'antichità gli veniva in parte attribuita. E comunque si tratterebbe, semmai, di un semplice favore personale. La politica di Alcibiade, infatti, non poteva non riempire lui, come gli altri fautori della pace, delle più gravi preoccupazioni, proprio perché il poeta certamente avvertiva, come lo storiografo Tucidide, che quest'uomo impetuoso e amante dell'azione impersonava il popolo intero. *Le Supplici* avevano insistentemente esortato a guardarsi dai politici giovani e avidi di fama, dalla leggerezza con cui un'assemblea popolare, senza riflettere alle conseguenze, decide la guerra. Ora si profilava sempre più netto il fantasma di una nuova lotta per la vita e per la morte, e i sostenitori di essa non si davano neppure la pena di mistificare i loro fantasiosi progetti di conquista facendo appello al tradizionale costume ateniese d'intervenire a favore dei deboli. Si presentò allora ancora una volta alla fantasia del poeta l'immagine della guerra più grandiosa dell'età eroica, che da tempo già sollecitava i Greci ad un raffronto col presente; e l'argomento lo afferrò a tal punto che in questo caso — forse l'unico in vita sua —, per rappresentare le singole fasi di un unico avvenimento egli fece ricorso all'antica forma della trilogia a contenuto unitario.

Nella primavera del 415, proprio nel periodo in cui gli animi erano eccitati dalle trattative decisive sulla spedizione in Sicilia, fu rappresentata la trilogia *Alessandro - Palamede - Troadi,* e in aggiunta il dramma satiresco *Sisifo.*

Già nell'*Andromaca* i pensieri del coro erano risaliti « fino al principio dei dolori », fino al momento in cui Cassandra aveva invano esortato ad uccidere il neonato Paride, futura causa di sventura. Nella prima tragedia di

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

questa trilogia il piccolo è stato davvero esposto dai suoi genitori, perché Ecuba ha ricevuto l'ammonimento di un sogno infausto, in cui le è parso di partorire una fiaccola ardente. Egli è stato però allevato da pastori, e l'azione ha inizio nel tragico momento in cui il giovane principe giunge sconosciuto alla città e partecipa alle gare che i suoi genitori hanno indetto in memoria del figlio ritenuto morto. Egli si mostra degno del nome di ' Alessandro ' che i pastori gli hanno dato per la sua energia; ma la vittoria del presunto servo offende talmente Deifobo, il fratello vinto, che questi concepisce contro di lui un piano criminoso, per cui trova perfino l'appoggio di sua madre. All'ultimo momento però Paride viene riconosciuto come figlio di Priamo, e la celebrazione funebre si trasforma in festa del ritorno. Ma risuona improvvisa una dissonanza stridente. Si precipita sulla scena Cassandra, rapita in una furia estatica, e ricorda il sogno di sventura di Ecuba. « Ora è qui la fiaccola che ha fumigato finora nascosta, è qui, avvolta di sangue e di fuoco! Aiuto, cittadini, soffocate le fiamme! ». I suoi avvertimenti sono vani. I genitori non si lasciano sottrarre una seconda volta il figlio ritrovato. Cassandra viene derisa; ma noi siamo colti da orrore tragico pensando al terribile fato che aprirà gli occhi alla famiglia di Priamo e al popolo.

Sembra che anche Euripide, come già gli antichi scrittori epici, abbia dichiarato che la causa prima di quella guerra risiedeva nel decreto di Zeus, desideroso di portare la sventura su Greci e Troiani. Nella realtà concreta, però, a provocare la sventura sono le vicende e le azioni di uomini singoli. Come poi questi vengano ancora coinvolti, per loro disgrazia, negli eventi universali, ci vien mostrato in forma impressionante nel secondo dramma della trilogia. Esso ci porta in mezzo alla guerra, nel campo greco. Contenuto dell'opera è il tragico destino dell'inventore Palamede, il quale, corrispettivo terreno di Prometeo, ha donato agli uomini la scrittura perché essi l'impieghino nelle opere della pace, nel commercio amichevole e nell'affermazione del diritto, e perisce perché la malvagità umana ha rovesciato le sue intenzioni. Ulisse è invidioso della superiorità di spirito di Palamede; lo odia per motivi personali e si vendica accusandolo di tradimento e provandone la colpevolezza con uno scritto falsificato. Palamede viene condannato, e suo fratello leva il lamento: « Avete assassinato, o Danai, l'accorto usignolo delle Muse, che non aveva mai fatto del male a nessuno ». La scrittura continua però ad agire come strumento di morte. Essa trasmette la notizia al vecchio padre di Palamede, Nauplio, e questi (gli spettatori lo sapevano e il poeta non aveva quindi bisogno di dirlo) vendica atrocemente il figlio attirando i Greci al loro ritorno, con ingannevoli segnali di fuoco durante una tempesta, nella mortale risacca degli scogli eubei.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ad una descrizione generale dei combattimenti Euripide poteva rinunciare. Essi erano noti a tutti, e nell'*Alessandro,* servendosi della visione di Cassandra, egli aveva già opportunamente anticipato gli eventi più tragici. Nel terzo dramma, *Le Troadi* (l'unico che ci sia pervenuto), la terribile conclusione dell'intera vicenda raggiunge quindi la sua piena suggestione in un quadro armonico.

Troia è conquistata, le navi dei Greci sono pronte per salpare. La situazione è quindi quasi la stessa dell'*Ecuba,* e come là la vecchia consorte di Priamo rimane sulla scena dal principio alla fine. Nel dramma precedente ella era realmente la « protagonista », la cui vita interiore conferiva ad ogni singolo evento il suo valore tragico, ed anche qui ella è senza dubbio, come regina, moglie e madre, la persona che riflette nella sua anima ogni dolore della città conquistata e collega in unità, non solo esternamente, i singoli momenti di spavento e d'orrore; tuttavia ciò che ci avvince qui non è una vita individuale, una tragicità individuale: in una successione di quadri staccati, che si susseguono senza un vero e proprio svolgimento drammatico, siamo invitati ad assistere, assommando le immagini nella fantasia e nel sentimento, all'indicibile dolore che una guerra senza scopo ha addensato su tutto un popolo.

Gli uomini di Troia sono caduti. Ancora una volta a patire sono le donne. Naturalmente echeggia qui qualche motivo dell'*Ecuba* e dell'*Andromaca.* Ma la sofferenza vi è tanto rilevata, che la morte di Polissena appare quasi come sfondo su cui spicchi la sorte ben più grave dei sopravvissuti. Alla fine di Ecuba vien fatto solo lieve accenno. Tanto più commovente suona ai nostri orecchi, subito all'inizio, il suo lamento sul mutare del destino che l'ha privata di tutto e, da regina invidiata, l'ha resa schiava. Ma il guaio peggiore di tutti le sembra (e qui trapela l'influenza del dramma precedente) il dover appartenere ad Ulisse, bestia insensibile, lingua biforcuta.

Non v'è tragedia antica che sia, come questa, esclusivamente dedicata alla rappresentazione del dolore; nessuna ha un carattere così lirico, e in nessuna lo stesso Euripide s'è rivolto tanto intensamente come qui anche ai nostri sensi, agli occhi e agli orecchi, per farci partecipare appieno a tutta la miseria che ci mostra. Subito dopo il prologo, in una patetica aria di Ecuba e nel suo canto alterno con le donne troiane accorse dalle loro tende, acquista pieno rilievo la musica, che proprio allora intraprendeva vie nuove. Vediamo però nello stesso tempo anche la sovrana, avvezza all'esuberanza orientale, voltolarsi irrequieta sul duro suolo, sollevare a fatica il debole corpo; vediamo i moti violenti delle donne disperate, avvolte in vesti orientali. La musica è dominante anche nel dialogo che segue con l'araldo greco, il quale comunica alle prigioniere i provvedimenti decisivi dei vincitori sulla

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

loro sorte. Poi, improvviso, un nuovo quadro terrificante: Cassandra. La tragicità della profetessa che vede la sventura e non può stornarla, ci è già stata mostrata dal primo dramma. Ora il suo destino ci viene presentato da un altro lato. Il dono della veggenza è divino, si sottrae alla sfera terrena e ai terreni desideri. Persino Apollo ha rispettato la verginità della fanciulla. Ma la rozza avidità del brutale vincitore ignora simili riguardi, e una decisione dell'esercito ha assegnato ad Agamennone la « vergine di Febo », dono d'onore per il suo letto. Quale deve essere la reazione della profetessa? Menade estatica, come l'arte del tempo amava raffigurarla, ella si precipita sulla scena (come Io nel *Prometeo* di Eschilo) danzando furiosamente. Agita una fiaccola nuziale, incita la madre a festeggiare le nozze della vergine:

> Orsù, ridi, madre, e salta,
> chinati, piegati, vieni dunque,
> danza con me!
> Intonate l'imeneo
> per celebrare la sposa
> con voti augurali,
> con grida di giubilo!
> Orsù, o frigie fanciulle dal bel peplo,
> cantate le mie nozze, cantate lo sposo
> che il fato destinò al mio talamo [1].

Seguono poi, come per Io, parole più pacate, e alla fine, con durezza glaciale: « Nozze di Ade saranno queste. Sullo scorticatoio ci coricheranno, lo sposo e la sposa, la serva d'Apollo. Ma laggiù, nell'Ade, il padre e i fratelli mi daranno il benvenuto come vincitrice, come vendicatrice ». Ecco le parole di scherno ch'ella getta in faccia ai Greci orgogliosi della loro vittoria. Ecco il commiato ch'ella prende dalla madre, il conforto per se stessa.

I lamenti di Ecuba e una trenodia del coro sul tema della patria fanno da intermezzo per il prossimo quadro. Arriva un carro carico di bottino, e su di esso Andromaca col piccolo Astianatte in braccio. Dopo la fanciulla veggente, ci viene mostrata la donna, che già nella tragedia a lei intitolata era il prototipo della vera sposa, la cui dignità e *arete* consiste nel vivere unica-

---

1 332 *χόρευε, μᾶτερ, ἀναγέλασον·*
ἕλισσε τᾷδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
φέρουσα φιλτάταν βάσιν.
βοάσαθ' Ὑμέναιον, ὦ,
μακαρίαις ἀοιδαῖς
ἰαχαῖς τε νυμφᾶν.
ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν
κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων
τὸν πεπρωμένον εὐνᾷ πόσιν ἐμέθεν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

mente per lo sposo. Ma la sua *sophrosyne* non la protegge più di quanto il carattere sacrale abbia protetto Cassandra. Anzi, proprio per questa sua fama il figlio di Achille la desidera in moglie. Anche qui Euripide evita di porre Neottolemo in cattiva luce. Egli è comunque il figlio dell'uomo che ha ucciso Ettore, ed è quindi profondamente tragico che proprio la sua fedeltà di sposa imponga ad Andromaca un nuovo matrimonio, che le ripugna e non può non apparirle un'infedeltà verso il primo marito. La sorte di Polissena le sembra invidiabile. « Ah, come sono fortunati i morti! ».

Il suo dolore deve essere anche più grande. Ulisse, nel quale il calcolo « accorto » soffoca ogni sentimento umano, ha convinto i Greci ad attenersi all'antico principio: « Stolto, chi dopo aver ucciso il padre lascia in vita il figlio! », e dalle braccia della madre viene strappato il figlioletto, che verrà scagliato giù dalle mura della città patria. Andromaca non può far altro che congedarsi dal suo bambino. Ed usa quasi le stesse parole che avevamo un tempo udito da Medea. Medea ed Andromaca — due nature totalmente diverse, eppure, donne, simili l'una all'altra in un punto: nell'amor materno.

Ad Andromaca, come apprendiamo dopo un intermezzo di cui ci occuperemo più avanti, viene negata perfino la sepoltura del piccolo, per la fretta della partenza. Deve quindi assumerne l'incarico la nonna, e nei lamenti e nei nostalgici ricordi di lei, il poeta che amava i bambini ci fa sentire ancora una volta l'atrocità della guerra, che non risparmia neppure i piccoli innocenti.

Ad Astianatte è stata fatale la grandezza del padre. In compenso però i posteri conserveranno almeno il suo ricordo. Sotto i nostri occhi la piccola salma, cui fa da bara il possente scudo di Ettore, simbolo del suo eroismo, viene deposta in pace.

Dai sentimenti solenni che tale vista ci aveva suscitato, ci strappa un nuovo quadro animatissimo. Sulle mura d'Ilio, che vediamo sullo sfondo, corrono soldati greci con torce ardenti. Altri giungono a condurre via i prigionieri. S'impedisce a stento ad Ecuba di precipitarsi nelle fiamme. Disperata, ella si getta a terra col coro e percuote il suolo per mandare l'estremo saluto ai morti. Poi vengono spinte via tutte, e dietro a loro Troia crolla fra le macerie e la polvere.

Questo quadro finale doveva produrre, sulla scena, un'impressione fortissima. Tuttavia il poeta non mirava ad un effetto teatrale esteriore. Voleva, invece, imprimere ancora una volta, negli animi degli spettatori, il tema fondamentale del dramma:

« Sono distrutte le mura che Febo stesso aveva eretto. Da Troia Zeus s'era rapito il beniamino, Ganimede, ed Eos lo sposo; e ov'è ora l'amore degli dei? ». « Così tutto hai lasciato in balia degli Achei, o Zeus, i tuoi tem-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

pli, gli altari odorosi d'incenso, la tua sacra rocca? Lo vedi, lassù nella chiarezza raggiante dell'etere, verso cui sale il fumo della città arsa? », canta il coro amaramente. « Vane furono le nostre offerte. Cattivi alleati sono gli dei e la nostra preghiera è vana forma », lamenta e rimprovera Ecuba. Ove sono gli dei?

La domanda, come un pungolo tormentoso, s'insinua ancor più a fondo nel nostro animo in seguito ad una scena che il poeta ha situato, con un contrasto tagliente, in mezzo ai quadri della miseria, e che tuttavia, nel suo contenuto profondo, s'inserisce ottimamente nella cornice generale.

Ancora ci suonano all'orecchio le ultime parole di Andromaca, una maledizione alla sciagurata Elena, che per i suoi begli occhi ha portato dolore indicibile su due popoli. Ed ecco che ella stessa appare, inattesa, sulla scena: figura in netta antitesi alla grande donna troiana precipitata in una miseria disperata. È giunto Menelao a prenderla, a portarsi via l'infedele, di cui non vuol neppure pronunciare il nome. L'esercito l'ha attribuita a lui, perché, per vendicare il suo onore di marito, la uccida... oppure, egli aggiunge, se la riporti in patria. « Ed ella morirà, espierà in patria per coloro ai quali ha rapito le persone più care ». Elena vien trascinata a forza da soldati fuori della tenda. Ma ora ella gli è dinanzi, in un elegantissimo abito che ne sottolinea tutte le seduzioni, nella netta superiorità della sua bellezza trionfante; e senza la minima traccia di vergogna o d'imbarazzo, ella spiega al marito d'essere innocente, e che anzi sarà lui a doverle ancora chiedere scusa. Dai Greci ella merita solo riconoscenza, perché per amor suo Paride ha rinunciato alla sovranità sull'Asia e sull'Europa. Quanto a lei, abbandonando Sparta ha soltanto ceduto alla costrizione della dea Afrodite (« e tu, infame, vi hai contribuito, perché sei partito lasciandomi sola con Paride »), e spesso, del resto, a Troia ha tentato di fuggire. In termini analoghi poco tempo prima il sofista Gorgia s'era dato a dimostrare, con spiritoso virtuosismo, che Elena era innocente ed era stata vittima di forza maggiore. Ma Euripide non è in vena di scherzi. Elena viene duramente confutata da Ecuba. « Chi crederà mai alla favola che la regina del cielo e la vergine Atena si siano proposte al giudizio di un mortale in una gara di bellezza! Non Afrodite, ma la tua passione ti ha portato via da Sparta, la *aphrosyne*. Il mio bel figlio non aveva bisogno di dee perché tu lo seguissi, di tua spontanea volontà, nello splendore di Troia, o mentitrice, dei cui tentativi di fuga nessuno s'è mai accorto ». Menelao sa che Ecuba ha ragione, ed anche quando Elena gli cade ai piedi rimane fermo, la fa condurre alla nave, per dare, in Argo, un esempio,... e nel canto che segue il coro si raffigura la figlia di Zeus, sulla nave, dinanzi ad uno specchio d'oro. Come potrà resisterle un Menelao? Noi sappiamo ch'ella continuerà a vivere, come sua sposa e regina di Sparta, e il silenzio

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

del poeta fa l'effetto del brusco interrompersi d'un oratore, che lasci condurre a termine ai suoi ascoltatori il filo del discorso.

In questo brano Euripide ha delineato squisitamente i suoi personaggi: la civetta raffinata, che senza profonda passione si dà a chi mostri maggiore splendore esterno, e sa esattamente come prendere gli uomini; e accanto a lei il debole, che non fa la commedia, ma crede davvero di arrivare lì incollerito, ed è invece cera nelle mani della bella donna, e solo a parole tenta ancora di sostenere la parte dell'uomo forte. Dietro la satira si nasconde però qualcosa di più di un umorismo shakespeariano. Quando Ecuba controbatte, con precisione e chiarezza, il tentativo di Elena di far apparire il suo amore per Paride come opera d'Afrodite, assistiamo alla medesima lotta che, da educatore religioso del popolo, il poeta aveva condotto con calore nell'*Ippolito* (v. sopra p. 315) contro le antiche idee demoniche, vive ancora in Eschilo e in Sofocle. Più importante è però che in tutta la tragedia Elena venga sempre definita come colei che è odiosa agli dei e responsabile di ogni sciagura, mentre poi, in quel mare di dolori, è l'unica che trionfi sorridente. E gli dei dove sono?

Al sopraggiungere di Menelao, deciso a compiere la vendetta, Ecuba ringrazia la divinità, soddisfatta per la vittoria della giustizia. Lo fa, è vero, in una forma un po' strana:

> Tu che sostieni la terra, che hai per trono la terra,
> tu essere inafferrabile, chiunque tu sia,
> o Zeus, o legge della natura, o spirito umano;
> la mia preghiera ti rende omaggio, perché passando silenzioso
> guidi il destino terrestre verso la giustizia [1].

Lo Zeus della religione popolare svanisce, per cedere il posto ad un dio dei filosofi. Ma se nel suo anelito di giustizia il cuore degli uomini anche a questo si aggrappa, si troverà pur sempre a stringere il vuoto. Perché Elena prende bellamente in giro la giustizia, e le donne troiane cadono nella miseria. L'esperienza della vita non ci mostra altro che il caso, volubile come un uomo senza fermezza e senza ragione.

Lo stato d'animo dominante nell'*Eracle* era la rinuncia ad ogni aspirazione al cielo, con la consapevolezza però, per l'eroe, di possedere la forza per costruirsi, in terra, un'esistenza ricca di contenuto. Qui Ecuba comincia con un invito, rivolto a se stessa, a non voler spingere la navicella della vita contro la tempesta; ella esorta anche Andromaca a vincere la sua natura e a

---

[1] 884 *ὦ γῆς ὄχημα κἀπὶ γῆς ἔχων ἕδραν,*
ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι,
Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν,
προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ δι' ἀφόφου
βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

rassegnarsi al matrimonio col figlio d'Achille. Ma più tardi le si deve impedire con la forza di gettarsi fra le fiamme, e se ella finirà col sollevare le sue membra tremanti per entrare nella schiavitù, continuerà, sì, a vivere, ma senza più gioia, senza speranza, senza scopo. Questa Ecuba non si farà ristorare da Nestore con la bevanda del conforto, come l'Ecuba schilleriana. Solo un istintivo impulso alla vita la trattiene, precipitata dalla suprema ventura terrena nella miseria più profonda, in un mondo in cui nessun dio giusto guida i destini, e in cui la tragicità degli uomini consiste nello sciupare le energie che possiedono, col solo risultato di rendere la vita indegna d'essere vissuta.

Che cosa ha spinto il poeta in questa disperata disposizione di spirito? Nessuno avrà l'ardire di togliere il velo dalle sue esperienze più intime. È stato lui stesso, però, in un passo, a sollevarlo.

In questa tragedia non sentiamo parlare soltanto della tristezza dei vinti. Già alla fine del *Palamede* veniva preannunciato il naufragio dei vincitori nel loro viaggio di ritorno. E lo strano colloquio fra dei, con cui iniziano le *Troadi,* riprende questo filo. A Poseidone, che compare qui come amico dei Troiani, ma che si sta allontanando dalla città diletta perché non può più attenderne, dopo la distruzione, onori e sacrifici, si avvicina Atena, fino allora amica dei Greci, e gli chiede aiuto per devastare la flotta dei Greci. A motivazione del suo voltafaccia, la dea adduce il comportamento del locrese Aiace, che ha strappato impunemente Cassandra fuori dal suo tempio. Ella non compare qui come rappresentante della giustizia divina, ma in lei parla l'offesa personale (come nell'Afrodite dell'*Ippolito*), e Poseidone può riprovarne il carattere capriccioso con le stesse parole con cui Ecuba biasimerà il destino, mentre poi egli stesso (proprio come Artemide) è pronto ad abbandonare senza esitazioni gli uomini che ama, solo che altri dei glielo chiedano.

La rovina, quindi, attende anche i vincitori, preparata dalla dea stessa che finora li ha protetti, in alleanza con l'umano desiderio di vendetta di Nauplio.

I vincitori di Troia avevano suscitato, con le loro azioni brutali, la collera d'Atena. Questa è appunto la maledizione della guerra: essa inselvatichisce, incita al delitto. Costringendo la profetessa a entrare nel suo letto, Agamennone mostra forse più reverenza d'Aiace verso il divino? E tutti quanti i Greci, non profanano forse la loro vittoria assassinando vilmente il piccolo figlio di Ettore, compiendo un atto che ripugna profondamente perfino al loro araldo, che è uomo di sentimenti naturali? Ma qui il pensiero non poteva non correre al tempo presente. Non s'era forse macchiata, anche la politica d'Atene, di più d'una violenza, non aveva appena portato a ster-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

minare, contro ogni diritto divino ed umano, gli abitanti indifesi della piccola isola di Melo? E allora, avrebbero potuto fare affidamento sul favore di Atena gli Ateniesi più dei Greci dinanzi a Troia, più dei Troiani stessi, che pure l'avevano venerata come divinità patria nella loro rocca destinata alla rovina?

Nello spettatore riflessivo simili pensieri potevano nascere già al sorprendente voltafaccia degli dei nel prologo. Il poeta si rivolge però ai suoi Ateniesi in una forma molto più esplicita, con le parole che Cassandra pronuncia, non nel rapimento dell'estasi, ma (il poeta lo sottolinea) in piena lucidità di mente. « Madre, ti voglio dimostrare che la sorte dei vincitori è molto peggiore della nostra. Da insensati, per una donna fuggita di casa, essi guerreggiarono per dieci anni in terra straniera e trovarono la morte senza rivedere i loro cari e senza ricevere da loro gli onori estremi, mentre in patria la sposa e i genitori si consumavano nel lutto; e taccio poi altre cose brutte. I Troiani invece combatterono almeno per i loro altari domestici, godettero della vista della moglie e dei figli, e quando morirono il braccio della sposa poté cingerli e deporli in terra patria. Ed Ettore... egli ha acquistato fama d'eroe. Ogni persona sensata maledice la guerra; ma se pure essa viene, allora è meglio una morte che assicuri all'uomo e al popolo fama fra i posteri! ». « Wenn der Leib in Staub zerfallen, lebt der grosse Name noch »: nel suo *Siegesfest* Schiller ha trasformato completamente la disposizione d'animo delle Troiane, ma in tali parole egli esprime un sentimento greco genuino, che anche in questa tragedia della disperazione è fonte di conforto. Euripide, però, non aveva certo messo in bocca a Cassandra il suo discorso per sottolineare questo conforto. Che effetto dovevano fare simili parole nella primavera del 415, agli Ateniesi che appunto si trovavano a dover decidere se assumersi o no il peso di una lunga guerra in lontane terre al di là del mare, che il poeta, come molti altri, riteneva insensata? « Se votando per una guerra ognuno avesse dinanzi agli occhi l'immagine della propria morte, l'Ellade non sarebbe dilaniata dalla follia bellica », aveva avvertito Euripide nelle *Supplici*. Ora simile votazione è imminente, e l'occhio profetico del poeta scorge i dolori che tal guerra, anche nel migliore dei casi, procurerebbe. E la guida eletta del popolo deve dar forma a ciò che vede il suo occhio profetico, e mostrare nello specchio della passata storia eroica il presente concreto e il futuro. Dedicandosi al rifacimento delle *Troadi* proprio nell'imminenza della prima guerra mondiale, « poiché il loro tempo era giunto », Franz Werfel mostrava d'aver ben compreso l'antico Ateniese.

Certo Euripide avrà previsto che le sue parole si sarebbero perse inascoltate come quelle di Cassandra, che anch'egli, come la profetessa, non avrebbe potuto indurre il suo popolo ad abbandonare il sentiero che condu-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ceva al precipizio. Tuttavia il suo amore per Atene ardeva in lui più che mai, e non è sicuramente una concessione al pubblico la lode che anche qui egli innalza alla sua patria. Questo stato d'animo da Cassandra incombe su tutta la tragedia.

In tutti e tre i drammi della trilogia la sorte tragica del singolo e quella della comunità sono fra loro intimamente connesse. Paride viene abbandonato dai suoi genitori, timorosi della sventura del loro popolo; egli viene poi restituito alla vita perché l'amore dei genitori ha il sopravvento... e la sventura ha inizio. Palamede, il benefattore degli uomini, cade vittima della comunità, che s'è lasciata sedurre dal suo nemico personale. Nell'ultimo dramma, poi, la tragicità del popolo trascina tutti i suoi membri nel vortice della rovina. Sembrerebbe qui, dal prologo, che fossero gli dei a decidere del destino umano. Ma il dio Poseidone conclude significativamente lamentando l'irragionevolezza degli uomini, che distruggono le città altrui, preparando così la rovina anche a se stessi. Poi, del governo di questi dei non c'è più traccia. A determinare gli eventi sono soltanto le passioni umane e la *tyche* capricciosa. Unico contrappeso rimane l'atteggiamento che l'uomo sa conservare anche nel dolore.

Fenicie.

Due anni dopo *Le Troadi* fu rappresentata l'*Elettra* di Euripide. Al termine del dramma i Dioscuri accorrevano verso la Sicilia: « Salviamo la flotta! ». E dopo mezzo anno ancora la flotta e l'esercito erano distrutti, e il popolo si rivolgeva al suo profeta di sventure, un tempo così molesto, con l'incarico di comporre l'epigramma per i caduti dei primi due anni di guerra, di cui erano stati ricondotti in patria i resti. Risuonano nei versi fierezza e malinconia profonda:

> Sono gli uomini che davanti a Siracusa ottennero otto vittorie,
> quando ancora il favore divino era pari per l'amico e per il nemico [1].

Dopo la catastrofe la muta ringhiosa si gettò da tutti i lati sul leone morente. Il quale mostrava più energia vitale di quanto si supponesse. Ma nell'interno dell'organismo statale giungevano ora a maturazione i germi di antiche infermità. Con la disparità di vedute sulla via da seguire per la salvezza, avevano stretto fatale alleanza il fanatismo partigiano della politica interna e l'egoismo dei singoli. Il conflitto intestino, che aveva scisso l'Ellade in due parti, fomentò in Atene la discordia, che non si arrestava neppure alle porte

[1] *Οἵδε Συρακοσίους ὀκτὼ νίκας ἐκράτησαν*
ἄνδρες, ὅτ' ἦν τὰ θεῶν ἐξ ἴσου ἀμφοτέροις.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

della famiglia. Nel 411 la reazione ebbe per pochi mesi il sopravvento. La democrazia restaurata seppe limitarsi a condannare i capi. Ma le antinomie interne rimasero, e all'estero vivevano ora da esiliati numerosi cittadini delle migliori famiglie, traditori dalla testa calda che non si peritavano dallo stringere alleanza aperta con il nemico della patria, ma anche altri, che in terra straniera conservavano il loro amore patrio, vittime delle contese politiche.

In quest'epoca Euripide fece ancora oggetto d'una tragedia la discordia di Eteocle e Polinice. Già più di una volta, prima di allora, egli aveva attinto motivi dal mito di Edipo. In un *Edipo* egli aveva osato una innovazione ardita: il « figlio di Polibo » non vi si accecava da sé, ma veniva accecato dai servi di Laio, che vendicavano così l'assassinio del loro signore; al centro della tragedia sembra poi ch'egli avesse posto Giocasta, la quale, da vera donna, voleva rimanere fedele al marito anche nella sventura, fino al momento terribile in cui scopriva che l'uccisore di Laio era suo figlio. In una *Antigone* aveva poi ripreso il tema del fidanzamento di Emone e Antigone, sviluppandone il motivo erotico, volutamente trascurato da Sofocle; Emone preservava col suo amore Antigone dalla morte e la poteva infine sposare.

In entrambi i casi a determinare il contenuto della tragedia era certamente l'indagine psicologica dei personaggi. Diverso è invece il discorso per *Le Fenicie,* che egli rappresentò nel 410 o nel 409 insieme con l'*Enomao* e il *Crisippo.* Nei tre drammi Euripide collegava questa volta fra loro i destini delle due più celebri stirpi mitiche. Nel primo assistiamo all'inizio della serie di delitti nella casa dei Pelopidi: Pelope, pretendente alla mano di Ippodamia, figlia di Enomao, ottiene, grazie all'astuzia e all'aiuto di questa, la vittoria nelle corse sul carro, e provoca la morte del padre di lei. Il secondo dramma ci conduce nella casa dei Labdacidi e rappresenta il maturare in essa della prima violenta passione e del primo atto delittuoso. Laio, ospite di Pelope, vien colto da amore perverso per il giovane figlio di questi, Crisippo. Come Medea, anch'egli si rende conto del delitto che sta per compiere, ma la sua natura lo costringe, con violenza « divina », a violare le leggi universali dell'eterna natura: rapisce il fanciullo e gli usa violenza, dopo di che questi, per l'onta subita, si uccide. Euripide ha qui per la prima volta ardito considerare l'amore omosessuale come problema tragico. Presentarne Laio come l'« inventore », doveva far apparire come giusta punizione che nel matrimonio gli venisse poi negato un erede. Euripide s'è però guardato dal far derivare la sventura successiva della casa dei Labdacidi da questo primo delitto. Le tre tragedie erano fra loro collegate per l'argomento, pur non avendo, come la trilogia delle *Troadi,* unità di contenuto. *Le Fenicie* costituivano comunque un'opera a sé stante, indipendente dalle prime due.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Tema della tragedia è la rovina della casa dei Labdacidi; si tratta quindi della stessa materia cui Eschilo aveva dato forma nei *Sette a Tebe.* In Euripide però il coro non è formato da fanciulle del luogo, ma da giovani donne fenicie, che dall'antica patria di Cadmo sono state inviate come dono votivo ad Apollo delfico; nel loro soggiorno a Tebe, però, invece di trovare la silenziosa pace divina, sono state attirate nei disordini bellici. Quindi, se pure esse partecipano alle angustie dei loro « parenti », che sono in fondo anche le loro stesse, e rievocano nei loro canti fino le origini di Tebe, la vittoria di Cadmo sul drago e la lotta fratricida degli Sparti nati dai denti del drago, rimane loro interdetta, tuttavia, la parte attiva che le fanciulle eschilee prendevano nello sviluppo drammatico; e, più ancora, i loro canti non sono più, come in Eschilo, l'immediato grido d'angoscia di un popolo in lotta per la vita e la morte: indizio evidente che gli interessi del poeta più giovane sono diversi.

La cornice dell'azione è uguale a quella di Eschilo. Ma se questi aveva scritto un dramma « pieno d'Ares », destinato a suscitare entusiasmi bellici, in Euripide, prima della fatale decisione, il coro leva un canto in cui il dio della guerra è l'amico della discordia che allontana le delizie della pace e gode soltanto del sangue e della morte. Fulcro dello svolgimento tragico è qui, infatti, non la giusta lotta difensiva di uno stato minacciato nella sua esistenza, ma il dissidio fra fratelli, provocato da personale brama di potere e causa di sciagura anche per il popolo innocente.

Nel suo *Edipo* Euripide aveva posto Giocasta in primo piano, presentandola come la sposa fedele. Questa volta ella ci si fa incontro subito nel prologo come la madre che la sventura domestica spinge ad agire. Dopo la atroce rivelazione del suo destino anch'ella, come Edipo, ha continuato a vivere, ma solo per avere nuovi dolori. Edipo, infatti, che i figli hanno tenuto prigioniero per far dimenticare l'orrore della casa, ha maledetto Eteocle e Polinice: essi dovranno spartire l'eredità con la spada. Per tentare di sfuggire alla maledizione, essi hanno, sì, dapprima preso l'accordo di regnare e lasciare il paese a turno; ma una volta assaporata la dolcezza del potere, il maggiore, Eteocle, ha negato a Polinice, contro il diritto, il ritorno in patria e il trono. Questi è ora accampato, con un esercito radunato ad Argo, alle porte della città, per far valere il suo diritto con la forza. Nella sua angoscia la madre ha fatto allora un ultimo tentativo per riconciliare i fratelli.

Questa sua opera pacificatrice occupa l'intera prima parte della tragedia. La precede ancora un preludio, dal quale risulta evidente il carattere innaturale di tutta questa contesa. Come Elena nella *Teichoscopia* omerica, la giovane Antigone si fa mostrare l'esercito nemico che s'approssima. Il che è certo utile ai fini espositivi; più della descrizione dei singoli eroi ci com-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

muove però l'impulso della sorella, che alla vista del fratello ostile ha questo solo pensiero: « Potessi raggiungerlo a volo attraverso l'aria, e buttargli infine le braccia intorno al caro collo! ».

Dopo l'ingresso del coro giunge Polinice. Gli è stata garantita libertà d'accesso. Ma egli entra nella città patria con sguardo timoroso, impaurito da ogni rumore. Non ha fiducia che nella madre..., ma no, neppure in lei, solo nella sua spada sguainata e negli altari degli dei. La madre, vestita a lutto, lo saluta con un'aria appassionata, lo abbraccia, lo accarezza e gli narra della propria pena, del vecchio padre, pentito ormai da gran tempo d'aver scagliato la maledizione, lamenta, in tono di lieve rimprovero, che il figlio si sia sposato in Argo senza la benedizione dei genitori. Anche Polinice è profondamente commosso, e nel dialogo che segue per prima cosa afferma:

> Ognuno ama la patria, e chi parla diversamente
> gioca con le parole, ma non segue l'impulso del cuore [1].

Parla poi con amarezza alla madre della sorte dura degli esiliati, descrive le sue rinunce e le sue umiliazioni, la sua nostalgia della patria.

> La patria è dunque quanto l'uomo ha di più caro? —
> Come essa sia cara, non v'è bocca che sappia esprimere [2].

Se ne avvede pienamente solo ora, qui ove ogni cosa, ogni pezzetto di terra gli suscita ricordi. E insieme sente ora come sia spaventoso essere in discordia con i propri consanguinei, come sia terribile ciò ch'egli stesso sta per fare, conducendo un esercito straniero contro la propria patria, sia pure per affermare un diritto.

Quest'uomo che contro la sua volontà è stato trascinato in una guerra innaturale suscita in noi comprensione, anzi profonda pietà.

Giunge poi il fratello, con lo sguardo torvo, fremente d'ira. Queste trattative, cui ha accondisceso solo per far piacere alla madre, gli sembrano solo una perdita di tempo. In termini chiari Polinice espone il suo buon diritto e si offre ancora di ritirare il suo esercito, pur che Eteocle lasci la parte di potere che gli spetta. Eteocle non si cura di diritto e di giustizia. Con la cinica franchezza che è propria alle nature dispotiche dell'età euripidea, egli dichiara di conoscere una sola divinità: la tirannide, una sola virtù: la capacità d'affermarsi nel possesso della sovranità, e una sola onta: quella di rinunciare vilmente al potere.

---

[1] 357 *ἀναγκαίως ἔχει*
πατρίδος ἐρᾶν ἅπαντας· ὃς δ' ἄλλως λέγει,
λόγοισι χαίρει τὸν δὲ νοῦν ἐκεῖσ' ἔχει.

[2] 406 *ἡ πατρίς, ὡς ἔοικε, φίλτατον βροτοῖς;*
οὐδ' ὀνομάσαι δύναι' ἂν ὡς ἔστιν φίλον.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

E se ciò significa commettere ingiustizia, ebbene, sia, se è per il potere!
Questo io chiamo grande e splendido. Per il resto poi, sii pio e buono! [1].

Ancora una volta Giocasta lo esorta a rispettare l'uguaglianza, che nella natura come nella vita umana è garanzia di solidità e benessere, e a rifuggire dall'ingiustizia e dall'insaziabilità, che distruggono ogni comunanza di vita. « Per conservare la tua sovranità, vuoi rovinare la tua città patria? E se sei vinto, a che ti giova la tua avidità di potere? ». Poi, rivolta a Polinice: « Puoi proporti come fine d'esser detto vincitore della tua patria? ». Invano; qui non decide la ragione, ma la passione. Eteocle scaccia il fratello, gli interdice perfino di salutare il padre e le sorelle. « Dove ti potrò trovare? Ti voglio uccidere in battaglia » — « È anche il mio desiderio ». « Non ricordate più la maledizione del padre? », ammonisce ancora Giocasta disperata. « Agli inferi la casa intera! », è la risposta di Eteocle. Termina così il tentativo di pacificazione di Giocasta.

Mondo fantastico e realtà, epoche remote e tempo presente dovevano qui fondersi nella mente dello spettatore ateniese. Ogni giorno, quasi con le stesse parole, egli poteva sentir discutere, ad Atene, del problema se l'uguaglianza fosse un principio giusto, o se alla naturale diseguaglianza degli uomini dovesse anche conseguire una diseguaglianza di valore e di diritti. E la *philotimía,* l'avidità di onori e di potere, sottolineata con insistenza come tratto fondamentale della natura di Eteocle, è per Tucidide l'impulso dominante della sua generazione, la radice da cui germoglia ogni discordia, ogni deviazione dei concetti etici. Lo storiografo descrive con durezza di toni il venir meno della fedeltà e della fede anche fra le persone più prossime, la vanità perfino dei giuramenti: e di questo stato di cose non può esservi illustrazione più efficace della paura con cui Polinice entra nella città patria, nonostante gli sia stata garantita dal fratello con giuramento libertà d'accesso. L'esortazione di Giocasta a dimenticare il passato doveva fare l'effetto, agli Ateniesi, di un appello immediato. Le parole ch'ella usa sono infatti un richiamo diretto al termine costituzionale dell'amnistia, che dal 411 era scottante problema politico. E alle descrizioni di Polinice della miseria e della nostalgia degli esiliati, quanti nel pubblico avranno pensato ai propri cari fuori della patria! Li si condannava come traditori; ma ve n'erano, fra loro, che non erano inferiori, per amor di patria, agli avversari vittoriosi rimasti a casa. O questa, comunque, doveva essere l'impressione di Euripide. Egli non s'ispirava, infatti, alla tradizione, facendo di Polinice, che porta nel suo nome

---

1 524 *εἰπερ γὰρ ἀδικεῖν χρή, τυραννίδος πέρι*
κάλλιστον ἀδικεῖν, τἄλλα δ' εὐσεβεῖν χρεών.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

stesso la tendenza alla discordia, l'uomo gravemente offeso che difende il suo diritto solo perché vi viene costretto, e che suscita la nostra piena simpatia; mentre Eteocle, che nel mito era il « portatore della vera gloria », viene qui dipinto con i toni più foschi.

Allo stesso modo vengono anche distribuite le ombre e le luci. Eteocle ha reso vano il tentativo di conciliazione della madre. Ma non è, come in Eschilo, il condottiero ideale che unendo alla ferrea risolutezza una pacata riflessione rende certa la vittoria. Giovanilmente impulsivo, egli deve essere trattenuto da suo zio Creonte dal condurre un attacco sconsiderato, e ha bisogno dei consigli di questi per difendere la città. Per sé, ha un sol fine dinanzi agli occhi: combattere col fratello. Pensa di sfuggire anche alla maledizione paterna, ma dalla tragicità dell'Eteocle eschileo, che scende in lotta con il fratello per senso di dovere, pur sentendosene terribilmente angosciato, questo è assai lontano. Per lui Polinice è semplicemente il nemico che gli contende il potere; e se in Eschilo la tragica certezza del suo fato strappa ad Eteocle l'esclamazione: « Purché sia subito! » (v. sopra p. 107), qui è solo il desiderio di misurarsi il più presto possibile col fratello che lo induce alla fretta. In frasi concise (la brevità « laconica » era di moda in certi ambienti dell'Atene euripidea che condividevano le opinioni di Eteocle), egli affida a Creonte la cura della madre e delle sorelle. Per il padre ha solo poche parole fredde e insensibili: « Da sé, con la sua irragionevolezza, ha causato la sua sventura, la sua cecità, e con le sue maledizioni, se gli riesce, procurerà a noi la morte ». Suo ultimo ordine è di rifiutare a Polinice, se muore, la sepoltura nella terra patria. A pretendere l'oltraggio al morto è qui l'odio personale. Di un riguardo allo stato non c'è neppur l'ombra.

Il coro intona ora un canto dedicato al cruento Ares e alla devastatrice Eris. Prima del combattimento decisivo segue poi ancora un atto che tocca un motivo prediletto dal poeta, a noi già noto.

Ad espiazione del delitto che Cadmo ha commesso un giorno uccidendo il suo drago sacro, Ares pretende il sangue di uno degli Sparti, nati dai denti del drago. L'unico dei viventi che può essere preso in considerazione per tale sacrificio è Meneceo, il giovane figlio di Creonte. Il veggente Tiresia lo annunzia al padre: « E tu devi scegliere se vuoi salvare lo stato oppure tuo figlio ». È la medesima alternativa di fronte alla quale erano stati posti i coniugi regali nell'*Eretteo,* ed Euripide ci induce al raffronto addirittura con una osservazione esplicita. Ma Creonte non è Prassitea. Darebbe volentieri la propria vita, ma sacrificare il figlio per il bene comune, no, di questo non è capace. « Fuggi — incita il figlio — il più velocemente possibile ». Meneceo finge di accettare il consiglio; ma appena è riuscito con l'astuzia ad allon-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tanare il padre, erompe: « Dovrei fuggire, quando tanti danno la loro vita davanti alle mura? No, di mia libera volontà io mi offro come vittima ». Ove appassionato desiderio di potenza dell'età virile non riconosce né vede nulla all'infuori del proprio io, ove lo stanco egoismo della vecchiaia ritirata in se stessa non trova più lo slancio della dedizione, la voce della natura parla soltanto nell'idealismo della gioventù, che considera il sacrificio al servizio di una grande causa come supremo valore di vita. Ecco ciò che Euripide, in questa scena di sua libera invenzione, desidera ancora una volta dire al suo popolo; e non al coro, ma agli Ateniesi presenti nel teatro si rivolge il giovane per pronunciare queste sue parole di commiato:

> Sì, se ognuno facesse quanto è nelle sue forze,
> e lo offrisse in sacrificio alla patria,
> certo lo stato sopporterebbe meno dolori,
> e sarebbe grande e felice per l'avvenire [1].

Ai fini dello svolgimento drammatico, il sacrificio volontario di Meneceo significa per Tebe la salvezza sicura dal pericolo estremo. Come negli *Eraclidi,* a simile eroismo non seguono lamenti, e neppure il racconto di come ha trovato attuazione. È sufficiente che ne vediamo il frutto.

Un soldato reca a Giocasta la lieta notizia che l'assalto dei nemici tracotanti è fallito e Zeus stesso ha fatto precipitare, con il suo fulmine, il sacrilego Capaneo dalle mura che già aveva scalato. Ma c'è poi, per la madre, la goccia amara. Eteocle e Polinice hanno convenuto di decidere la contesa, che riguarda loro soltanto, e non i popoli, con un duello. Giocasta corre via con Antigone per cercare di impedire la sciagura incombente, di cui perfino le fanciulle barbariche, immaginando come i due fratelli, simili a belve feroci, si gettino l'uno sull'altro avidi di sangue, avvertono l'orrore.

Un nuovo resoconto descrive come i fratelli si siano armati, abbiano rivolto una preghiera agli dei (« ignominiosa è la mia preghiera, ne è premio il sangue fraterno », affiora spontaneo alle labbra di Polinice), come poi si siano assaliti, con l'impeto di cinghiali e con la bocca schiumosa, e dopo lungo combattere si siano inferti l'un l'altro il colpo fatale. Solo a questo punto giunge la madre. Eteocle può solo accennarle un saluto con gli occhi bagnati di lagrime — primo ed ultimo segno d'un suo moto affettuoso. Polinice esprime ancora la sua compassione per la madre e le sorelle, ed anche per il fratello morente. « Egli mi era caro, divenne mio nemico, eppure mi è caro

---

[1] 1015 *εἰ γὰρ λαβὼν ἕκαστος ὅ τι δύναιτό τις*
χρηστὸν διέλθοι τοῦτο κἀς κοινὸν φέροι
πατρίδι, κακῶν ἂν αἱ πόλεις ἐλασσόνων
πειρώμεναι τὸ λοιπὸν εὐτυχοῖεν ἄν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ancora ». « Mitigate la collera del popolo, sì che mi conceda sepoltura nella terra patria! », è la sua ultima preghiera. A tale dolore Giocasta non può sopravvivere; s'infigge la spada del morto nella gola e stringe ancora, cadendo, i due figli in un uguale abbraccio materno.

Entrambi i fratelli sono caduti. Ciò significa la fine della dinastia dei Labdacidi, ma non una chiara soluzione della contesa fra i popoli. La lotta continua; la vittoria tocca ai difensori della patria.

Prima ancora che il coro o Creonte abbiano trovato il tempo di esprimere i loro affetti, vengono portati i tre corpi. Li precede Antigone. La fanciulla timida di prima, tutta attenta, secondo le regole del decoro convenzionale, ad evitare d'apparire in pubblico, è ora pienamente trasformata. Gettato via il velo, la veste lacera e la chioma disciolta, una « baccante del regno dei morti », ella accorre a fiero lamento. Vediamo poi infine anche l'uomo, la cui ombra, sinora, ci era apparsa dietro tutta questa miseria. Una figura come quella del vecchio Moor schilleriano, ' un fantasma etereo, un morto risalito dal profondo ', Edipo ritorna alla vita, dalla sua prigionia domestica, per sentire narrare nuovo dolore. E prima che possa saziarsi di pianto, gli viene inferto un nuovo colpo. Morto Eteocle, è ora signore Creonte. Egli non è un tiranno come nell'*Antigone* di Sofocle, ma è come nell'*Edipo Re* uomo freddo, accorto calcolatore, attento sempre ad osservare le regole della correttezza; è uomo che può essersi lasciato vincere una volta dall'amore per il figlio, ma che non permette, altrimenti, agli affetti d'influire sulle sue decisioni. Tiresia, prima, gli ha detto che il bene di Tebe non consente ad alcun membro della casa di Edipo di regnare o soggiornare nella città. Suo primo provvedimento è quindi di cacciare senza pietà il cognato, vecchio e cieco, dal paese. E con la stessa freddezza egli esegue l'ordine estremo di Eteocle. A Polinice sarà rifiutata la sepoltura rituale e il suo corpo sarà portato fuori dai confini tebani. Euripide riporta qui alla lettera le formule con cui era stata negata la sepoltura in patria agli alti traditori del 411. Ma, come Sofocle, egli disapprova la persecuzione dei morti e non ammette riguardi religiosi per divinità locali che possano esigerlo. Non certo il pensiero del bene comune, ma l'odio personale aveva ispirato ad Eteocle la disposizione che ora Creonte esegue, e come in Sofocle il tiranno non ne sa giustificare la necessità. Non stupisce che anche qui Antigone si ribelli contro simile barbarie, che anche qui le venga spontaneo pensare: « Allora lo seppellirò io, ad onta del divieto », idea, certo, che alla presenza del sovrano e dei suoi satelliti è decisa follia. Creonte si limita a minacciare di farla imprigionare, e Antigone deve cedere alla forza: non potrà prestare al morto il minimo servigio affettuoso. Ma quando quell'uomo insensibile, come se nulla fosse accaduto, considera cosa naturale ch'ella divenga ciononostante la moglie di

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Emone, allora ella insorge e minaccia di riservare allo sposo, nella notte nuziale, la stessa sorte dei figli d'Egitto. Perfino Creonte deve inchinarsi di fronte al suo « nobile sentire », quand'ella dichiara che il suo posto non è ora al fianco d'uno sposo: sarà un appoggio per il padre, lo accompagnerà in terra straniera, nella miseria. Guidato dalla mano di lei, il cieco s'accosta ai corpi dei suoi cari, li accarezza un'ultima volta. Anche i figli. « Cari, miserrime vittime di un miserrimo padre! ». Poi s'allontana vacillando, l'Edipo un tempo così celebre, il salvatore di Tebe, al braccio della figlia, per disporsi a morire in qualche luogo lontano, là ove il destino lo sospingerà.

Come *Le Troadi,* questa tragedia s'ispira all'esperienza bellica. Nella scena di Meneceo il poeta, il correttore, parla direttamente al suo popolo. Ma anche la sciagurata contesa fraterna che spinge lo stato fino al margine del precipizio, è uno specchio, spaventoso e ammonitore, in cui i contemporanei dovevano riconoscersi. I due fratelli erano richiami troppo precisi a tipi della società ateniese d'allora.

Il poeta non ci propone però dei tipi, ma delle personalità individuali. Splendido è il ritratto di questo Eteocle, che come certi superuomini del tempo euripideo venera una sola divinità, la tirannide, e riconosce un solo diritto, il diritto della personalità forte d'affermarsi a spese degli altri, senza riguardo a dei e ad uomini. Scende in campo con temeraria veemenza, ma non difende, come l'Eteocle eschileo, una patria che la natura gli ha dato, bensì uno stato ch'egli usa come strumento per conseguire i propri fini. Smisurata avidità di potenza soffoca in lui ogni altro sentimento, tanto che solo al momento della morte qualcosa di simile ad affetto si fa strada in lui verso la madre.

Gli sta accanto il fratello Polinice, un uomo, in fondo, tenero, affettuoso, che ama la sua patria con lo stesso calore con cui ama il padre, la madre, le sorelle; eppure il destino lo spinge a marciare contro la sua Tebe alla testa di un esercito. Che ciò facendo si ponga anch'egli, nonostante la grave ingiustizia che ha patito da Eteocle, dalla parte del torto, che sia qualcosa di innaturale il suo trovarsi costretto a invocare, prima della battaglia, della battaglia fraterna, invece dei suoi dei patrii l'Era di Argo, egli stesso l'avverte con dolore. Questa è la sua tragicità, ed Euripide sa rappresentarla con tanta efficacia perché l'ha osservata in più d'uno dei suoi contemporanei. Ugualmente tragica è la figura di Giocasta, che dopo la terribile scoperta continua a sopportare la vita per alleviare al marito cieco il suo destino, ed ora, come madre, tenta invano di stornare una sventura altrettanto grande, la lotta fraterna dei suoi figli, ch'ella ama in ugual misura e fin nella morte abbraccia con pari affetto. V'è poi il personaggio d'Antigone, che nel giro della tragica

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vicenda subisce, come Ecuba, una piena metamorfosi, e da fanciulla timida qual era, perviene alla forza dell'Antigone sofoclea; ella non smarrisce però, come Ecuba, la sua umanità, ma dall'angustia del *nomos,* che confina una fanciulla del suo stato entro le pareti domestiche, s'eleva ad autentica eticità, e come guida del mendico vagabondo diviene idonea ad adempiere il suo dovere filiale verso il vecchio padre. E infine Edipo stesso, sfumato nei contorni, ma anch'egli individuato. Esente da colpa morale, egli è tuttavia uomo impulsivo e passionale, che ha dato spunto alla fatale contesa col padre, che s'acceca nella emozione della terribile scoperta, e più tardi, vinto da collera morbosa, maledice i figli; pentito, vorrebbe poi togliersi la vita, e invecchiato prematuramente dai suoi dolori (accanto a lui sua madre ci appare quasi animata da energia giovanile), in discordia con se stesso e col mondo, conduce una vita misera, in cui serba però ancora tanta fierezza da non abbassarsi a pregare Creonte e da ricordare con amarezza, al momento della partenza per l'esilio, la gloria passata.

Come nelle *Troadi,* la sorte dei singoli e quella della comunità si intersecano fra loro. Assistiamo alla lotta che Tebe combatte per la sua esistenza, ai pericoli e ai dolori della popolazione, all'abnegazione giovanile che sa dare con entusiasmo la vita per il bene comune, alla vittoria dell'esercito che difende la patria. Eppure questa Tebe non è, come l'Atene delle *Supplici,* la « protagonista » della tragedia. Lo spirito del popolo, che là era così vivo, qui non è minimamente avvertibile, e manca pure il capo ideale in cui tale spirito s'incarni. Al centro dell'azione tragica non sta un individuo, ma la casa dei sovrani e la sua rovina, causa di pericolo mortale anche per lo stato.

Come nella trilogia tebana di Eschilo, ci trascorre qui dinanzi agli occhi l'intero destino della casa dei Labdacidi, chiuso entro i limiti di un unico dramma. Ne è diversa però la prospettiva. Per Eschilo la stirpe, pur nei suoi contrasti interni, rimaneva un'unità organica, cui gli individui appartenevano come membri d'ugual natura e responsabilità. Euripide è operoso in un'epoca di dissoluzione individualistica, e per lui la famiglia genera uomini completamente diversi, caratteri individuali: la loro tragicità consiste appunto in ciò, che ciascuno di essi è sospinto dal proprio demone, e persone destinate dal sangue ad una comunanza di vita, la distruggono invece da sé con le loro aspirazioni e il loro operare. Tutti quanti sono uomini liberi nelle loro decisioni, a partire da Laio, che non si cura dell'avvertimento divino, fino ad Antigone, che sceglie di sua volontà la sua misera sorte al fianco del padre. La figlia parla, è vero, del demone di maledizione di Edipo; ma non la maledizione spinge i figli alla morte (di proposito Euripide ha riportato, della maledizione paterna, la versione attenuata, in cui essa invoca solo la lotta fra i fratelli, ma non la loro morte), bensì la loro libera volontà, dominata

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dall'odio. Ogni loro singolo atto è umanamente comprensibilissimo. Eppure, neanche in questa tragedia ci abbandona la sensazione opprimente che siano qui operanti misteriosi rapporti. Edipo e Giocasta hanno violato senza volerlo le sacre leggi della natura; e all'orrore del padre per le atrocità commesse, Antigone obietta che gli dei non puniscono le azioni inconsapevoli degli uomini. Ma sarà fortuito che, da tale unione contro natura, nasca una contesa tra fratelli, pure contro natura? Di sua propria volontà Edipo s'è accecato e ha maledetto i figli; eppure egli stesso lamenta: « Non sono, per mia natura, così stolto da fare cose simili contro i miei occhi, contro i miei figli, se non fosse stato un dio a disporlo »; ha l'impressione d'essere stato spinto innanzi, nelle sue azioni impulsive, da una potenza sovrumana. « Indemoniati », definisce Tiresia i membri della famiglia; e Giocasta sentenzia: « Un dio distrugge la stirpe di Edipo ». E sebbene il poeta elimini l'oracolo apollineo che presagisce ad Edipo il parricidio e l'incesto, anche per Euripide, dunque, una tragica luce crepuscolare si stende sul destino degli uomini. Essi non divengono per questo semplice trastullo di un fato imprevedibile, ma piuttosto strumento delle loro passioni « demoniche ». Neppure in tal caso, tuttavia, l'uomo perde la sua facoltà d'autodeterminarsi. In mezzo ad un mondo egoistico e pieno d'odio il giovane Meneceo muore di propria volontà per la patria, e Antigone, germoglio di una famiglia sventurata, dedica interamente la sua giovane vita al vecchio padre. La storia dei Labdacidi offre il conciliante finale di un libero, umano sacrificio compiuto per amore.

Sulle *Fenicie,* come sulle *Troadi,* grava un'atmosfera unitaria, generata da un dolore smisurato. Rispetto al dramma precedente, esse hanno il pregio di presentarci lo spettacolo miserevole, non solo in una successione di immagini, ma in un serrato svolgimento drammatico; se là Euripide appaga l'occhio con quadri scenici grandiosi, diverse scene devono essere state qui d'una efficacia grandissima, come l'incontro della madre col figlio, la lite tra i fratelli, gli impetuosi lamenti di Antigone, e infine la vista del vecchio cieco che si fa condurre accanto al corpo dei suoi cari e si allontana poi a passi malfermi, guidato dalla giovane figlia.

Anche questa volta, tuttavia, Euripide ottenne solo il secondo premio. In compenso ricevette dallo stesso Sofocle una non piccola soddisfazione. Il breve accenno a Colono che leggiamo oggi nelle *Fenicie* non risale certo ad Euripide, per il quale Edipo andrà a finire i suoi giorni « in qualche luogo ». Se invece anche nell'ultima tragedia di Sofocle Polinice è l'offeso nei suoi diritti e vien rappresentato con una certa simpatia, se proprio all'inizio ci appare la commovente immagine di Antigone che accompagna il padre inerme nella sventura, significa che il poeta più anziano ha riconosciuto, senza invidia, la validità artistica di tali motivi, ch'egli ha mutuato da Euripide.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Elena.

Mentre nei drammi patriottici della guerra archidamica Euripide s'era fatto interprete degli affetti di tutto il suo popolo, unito nella grande esperienza bellica, nelle *Troadi* e nelle *Fenicie* egli si contrappone, solo, alla totalità, come censore eletto che, pieno di preoccupazione, presenta ai suoi Ateniesi, nello specchio di un lontano tempo eroico, oscure e staccate immagini che vede o prevede. Nei primi urgeva in lui un'euforia patriottica; in queste il poeta è, sì, ancora incalzato da un imperativo interiore, ma dell'entusiasmo creativo che lo animava nelle *Supplici* non avvertiamo più traccia.

Non stupisce che in quest'epoca Euripide preferisca volgersi ad altri motivi. Quanto ancora lo potesse scuotere il problema religioso, appare evidente dall'*Elettra,* rappresentata nel 413 fra le *Troadi* e le *Fenicie,* in cui il poeta protesta con fanatico impeto contro il dio che dovrebbe aver comandato un matricidio. Ma è soltanto un ultimo impeto della passione, che doveva presto dar luogo a tutt'altro atteggiamento.

Al termine dell'*Elettra* si trova un passo singolare. « Il corpo di Clitennestra — dichiarano i Dioscuri — sarà sepolto da Menelao e da Elena. Elena è infatti tornata dall'Egitto, dalla casa di Proteo. Ella in realtà non era stata dai Frigi. Zeus aveva solo inviato ad Ilio, perché ne sorgessero contesa e morte, un fantasma ingannevole di Elena ». Questi versi hanno evidentemente lo scopo di preparare il pubblico alla tragedia di Elena, che doveva essere rappresentata l'anno seguente.

Tale versione del mito era comunque da tempo ben nota agli Ateniesi. Elena, come Goethe ha rilevato, è stata per i Greci qualcosa di più d'una donna leggera. Presso i Peloponnesiaci dorici ella era venerata come dea, e nella Laconia si portavano i bambini nel suo tempio perch'ella conferisse loro la bellezza. I cantori epici avevano poi umanizzato la dea, continuando però a considerare con simpatia, perfino con rispetto, la bella amante. Contribuirono poi a scagionarla i racconti di generazioni successive, che ricercarono il motivo più profondo della guerra in un decreto di Zeus, il quale, desideroso di evitare la sovrappopolazione del mondo, aveva a tal scopo suscitato la contesa intorno alla bella donna. Ma una completa trasformazione del mito fu attuata solo nel sesto secolo da un ardito innovatore, Stesicoro.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Pur avendo seguito, in una prima composizione, la versione antica, egli dichiarò poi in una « palinodia »: « Questo discorso non è vero: tu non sei partita per nave, non hai raggiunto la rocca troiana ». Solo un fantasma fallace (motivo a cui l'epica già ricorreva in descrizioni di combattimenti) era giunto a Troia, e a motivo di esso, per volere di Zeus, i popoli avevano combattuto. Ma in quel periodo, dove si trovava la vera Elena? Fu probabilmente già Stesicoro che, rielaborando un motivo dell'Odissea, narrò come durante la guerra ella avesse soggiornato in Egitto, presso il saggio dio marino Proteo. Tale soggiorno sta comunque alla base di una interpretazione razionalizzante, ben nota già ad Erodoto, che dall'opera poetica di Stesicoro « voleva trarre il nocciolo storico ». Se, per tale interpretazione, il fantasma era naturalmente inventato, Elena era però stata davvero in Egitto. Durante la sua fuga con Paride ella era stata sbattuta là dalla tempesta, e il giusto re Proteo l'aveva trattenuta con l'intenzione di restituirla più tardi a Menelao, al suo ritorno in patria.

Nella sua *Elena* Euripide si pone del tutto sul terreno della versione di Stesicoro, ch'era, evidentemente, notissima. Se, quindi, il personaggio d'una Elena virtuosa già esisteva, mancava però ancora una vicenda tragica. Ma le seduzioni della bella donna non avrebbero dovuto esercitare il loro effetto in terra barbarica? Il vecchio Proteo rimaneva certo ormai fuori questione; andava quindi da sé che il poeta immaginasse la figura di un suo figlio, Teoclimeno, che dopo la morte del padre assediasse Elena con le sue richieste d'amore. Inoltre gli Egiziani erano da gran tempo malfamati per la loro xenofobia, e in un suo dramma satiresco Euripide aveva presentato il sinistro personaggio di Busiride, che trucidava tutti gli stranieri, fino a che Eracle non aveva procurato a lui la stessa sorte. Era quindi facile complicare l'intreccio, facendo sì che Menelao, invece di andare pacificamente a ritirare la moglie, dovesse rapirla non senza pericolo.

L'antefatto ci viene esposto, subito nel prologo, da Elena che s'è rifugiata presso la tomba di Proteo (l'immagine ci è familiare) per sfuggire ai corteggiamenti del figlio di lui. Cominciamo già ad apprendere da lei come più di ogni altra cosa le pesi la consapevolezza d'essere da tutti a torto odiata e maledetta come adultera, come la cagione di tutti i guai della guerra.

Ella ne fa poi immediatamente drastica esperienza in un colloquio col fratello di Aiace, Teucro, che dalle onde è stato sbattuto sulla costa egiziana: « Dio ti punisca, poiché sei così somigliante ad Elena, la donna nefasta che ha precipitato nella rovina me e gli Achei tutti! », è il suo saluto; quindi la sventurata è costretta a sentire da lui che sua madre, afflitta per l'onta della figlia, s'è tolta la vita, che i suoi fratelli, i Dioscuri, secondo un'opinione diffusa l'hanno seguita nella morte, che la flotta greca è stata

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dispersa dalla tempesta durante il ritorno e che di Menelao e della sua sposa da sette anni non si sa più nulla. Disperata, Elena si sofferma a piangere il suo dolore con le donne del coro, Greche giunte in Egitto come preda di naviganti. Per accertarsi della sorte di Menelao, ella abbandona il suo asilo, con l'intenzione di interrogare, in casa, la figlia di Proteo Teonoe, che ha ereditato dal padre il dono della veggenza. Anche se l'intreccio non lo rende necessario, il coro rientra con lei, e si dà quindi lo strano caso che la scena si vuoti. È evidente che il poeta vuol fare spazio per la comparsa del secondo personaggio importante, e come prima in un atto iniziale di vasto respiro ci siamo resi conto della situazione e del dolore di Elena, così ora apprendiamo da Menelao, in un monologo condotto in tutto e per tutto alla maniera di un prologo, ch'egli ha fatto naufragio su questa costa e ha dato rifugio in una caverna a sua moglie e ai compagni scampati. Il re, un tempo così altero, compare qui con le vesti a brandelli, e viene per di più umiliato da una vecchia, la quale lo mette alla porta dichiarando che ogni Greco qui si trova sotto la minaccia di morte del suo padrone. Siamo così informati sui due personaggi principali, ed ora le due linee dell'intreccio possono, come nell'*Alcesti,* convergere nella scena cui il poeta mirava. L'incontro fra i due sposi avviene del tutto di sorpresa, per loro come per il coro, e la scena, esente da superfluità, ha piena efficacia artistica.

Elena ritorna, insieme col coro, dal palazzo. La veggente le ha rivelato che Menelao vive, che anzi è vicino. Questi, già prima, ha udito dalla guardiana, con sua enorme sorpresa, che da anni Elena, la figlia di Tindaro, abita in questa casa. Ora la vede con i suoi occhi, ne vien salutato come marito, ne ode la spiegazione; ma come può credere ai suoi occhi, quando la ragione li smentisce così nettamente e gli dice ch'egli ha appena lasciato la sua Elena in riva al mare? Sta per allontanarsi. Ma ecco giungere uno dei suoi soldati dalla nave ad annunciargli un prodigio: l'Elena ch'era là è svanita nell'aria, dopo aver dichiarato d'essere un semplice fantasma. Ora anche Menelao non può più nutrir dubbi e gli sposi si abbandonano, dopo diciassette anni di separazione, alla gioia di rivedersi. Si fa strada però presto il pensiero del futuro. Menelao è sotto minaccia di morte da parte del re egiziano, ed è ovvio ch'egli tenterà tutto, pur di fuggire dal paese insieme con la moglie. Sulla forza non è possibile fare assegnamento; non resta che ricorrere all'astuzia. La onniveggente, ma giusta Teonoe, promette di non svelare nulla al fratello. Ed ora, come nell'*Elettra,* a trovare la via d'uscita sarà l'astuzia femminile. Elena dà ad intendere a Teoclimeno d'avere avuto dal nuovo venuto la notizia della morte del marito, e di dovere, secondo un'usanza greca, compiere un sacrificio funebre sul mare, essendo egli morto in un naufragio. Teoclimeno cade nell'inganno e dà loro una nave. Menelao riesce perfino a farvi

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

salire anche i suoi compagni, e col loro aiuto si disfa, in alto mare, dell'equipaggio barbarico. Uno solo sfugge alla morte, e reca la notizia a Teoclimeno. Questi vuole sfogare la sua collera almeno sulla sorella. Ma appaiono i Dioscuri ed egli deve piegarsi al loro divino volere.

L'anno seguente Aristofane si fece interprete della sorpresa del pubblico per questa ' nuova Elena '. Che cosa aveva indotto Euripide a mostrare sotto tutt'altra luce la donna leggera ch'egli aveva fino a quel punto addirittura colpita del suo odio? Rivolgiamo prima uno sguardo agli altri personaggi. Liberissimo è, senza dubbio, il ritratto di Teoclimeno. Barbaro autentico, la sua figura non sfiora però minimamente il grottesco, né ci appare inutilmente crudele; non privo di un atteggiamento regale, egli è conciso e sicuro nelle sue disposizioni; è una natura prettamente sensuale, dedito alla caccia e all'amore, e tanto superiore ai Greci per forza fisica, che Menelao non può osare di misurarsi con lui; ma non è neppure uno sciocco, tale da accedere senz'altro all'astuzia di Elena. « Sono lagrime sincere le tue? » chiede ad Elena. E allo straniero: « Non è sufficiente che tu compia il rito da solo, senza di lei? ». Ma la sua passione amorosa, e la speranza d'acquistare Elena, gli fanno credere alle parole di cui la sua ragione diffida. Tanto più naturale ci appare poi la sua collera sfrenata, e tanto meno credibile la sua docile sommissione alle parole divine; questa avviene però nella parte finale del dramma, che (come diremo in seguito) non è più soggetta alla motivazione psicologica.

Di fronte al re barbaro sta il condottiero greco, uomo valoroso anche personalmente, che parla un po' troppo del proprio eroismo, ma comunque, nella lotta sulla nave, dà ottima prova di sé, e anche contro Teoclimeno preferirebbe far uso delle armi. Più forte di tale caratterizzazione opera però su di noi la tragicità della circostanza che costringe il vincitore di Troia a mendicare il pane a porte barbariche e a farsi mettere alla porta dal garrire d'una vecchia. Lo stesso, e a maggior ragione, vale per Elena. Il suo ritratto è unitario: ella è la sposa casta, che tutto sopporta per mantenersi fedele al marito, e proprio da questo amore attinge anche l'energia spirituale per attuare il suo inganno a spese del barbaro. Ma tale personificazione di virtù femminile rimane tuttavia un poco scolorita, e certamente non è stato in seguito ad un approfondimento psicologico che il poeta ha scorto improvvisamente, nell'amante leggera, la casta Penelope. E ben più della caratterizzazione del personaggio impressiona anche qui la tragicità insita nella situazione, per cui questa donna pura non ha soltanto sperimentato, come la Deianira di Sofocle, la maledizione della bellezza, ma è divenuta, innocente, fonte d'indicibile sventura e oggetto d'esecrazione universale.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

La tragedia è ricca di scene suggestive e di quadri scenici efficaci. Gli Ateniesi avranno particolarmente goduto vedendo il barbaro, dapprima diffidente, soggiacere all'astuzia ellenica, vedendolo affidare personalmente a Menelao il comando della nave e obbedire docile perfino al suggerimento di Elena: « Dillo due volte »; vedendo infine come Elena e Menelao continuano a prendersi beffa di lui con discorsi a doppio senso. Quanto all'emozione tragica, gli spettatori certo a quel punto non l'avranno minimamente provata. E neppure prima, del resto, quando la vecchia sgarbata, ma in fondo bonaria, scaccia Menelao mostrandogli il pugno, o quando il soldato giunto dalla spiaggia per riferire la sparizione di Elena, vedendosela inaspettatamente dinanzi, esce nelle parole: « Sei dunque qui? Ignoravo che sai volare ». L'inserimento di simili tratti umoristici ci è noto dall'*Alcesti,* e con questo dramma l'*Elena* ha in comune l'intreccio fiabesco, la disinvoltura tecnica con cui il coro viene allontanato dalla scena, e il finale lieto. Si è perfino supposto che anche l'*Elena* sia stata rappresentata come quarto dramma di una tetralogia. Ma a parte la mancanza di scene grottesche paragonabili all'arrivo di Eracle ebbro, non può comunque sfuggire il profondo divario nel contenuto vero e proprio del dramma.

Nell'*Alcesti* ci sentiamo rapiti in un paese di fiaba, ove dimoriamo in uno stato d'animo immutato. Qui assistiamo anche a dei prodigi, ma non li prendiamo del tutto sul serio. L'ingenuo coro delle fanciulle riferisce come sacra tradizione la nascita prodigiosa di Elena. Ma da Elena stessa ci siamo sentiti dire nel prologo: « Si narra che Zeus si sia avvicinato a mia madre Leda con l'astuzia, in sembianza di cigno,... se pure è vero ». Al termine compaiono i Dioscuri, come nell'*Elettra.* Prima però avevamo appreso che sul loro conto correvano due versioni: l'una diceva ch'essi erano stati deificati, l'altra che s'erano tolti la vita, angosciati per la sorella degenere. La tragedia intera è imperniata sulla nuova Elena virtuosa. Vedendo però Menelao, non del tutto rassicurato dalle affermazioni di Elena che il suo letto è rimasto inviolato, esigere da lei prove e giuramenti, e anche dopo non desistere dal pensare ch'ella avrebbe infine anche potuto sposare il re barbaro appellandosi alla necessità, ci sovverremo anche noi sorridendo che accanto a questa Elena virtuosa ve n'è un'altra, e che insomma anche su di lei corrono due versioni.

Due versioni: era questa la parola d'ordine in cui il nuovo spirito compendiava il diritto dell'uomo a far luce da sé, adducendone il pro e il contro, su ogni questione, e a farsi misura di tutte le cose. Anche sul conto di Elena correvano due voci, ed Euripide aveva il diritto di proporne ora l'una ora l'altra, così come prima di lui Omero ne aveva riportata una e Stesicoro l'altra.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Il popolo, è vero, considerava in genere la versione di Stesicoro come una trovata ingegnosa, che il richiamo ad Omero bastava a confutare. Ma su che cosa si fondava la maggior credibilità di quest'ultimo? Anche la sua rappresentazione non era che « invenzione di poeti », era l'una delle versioni, che l'uomo moderno poteva a piacere accogliere o rifiutare. L'uomo si creava da sé il fondamento della sua fede.

Stesicoro aveva cantato la sua palinodia per « salvare » Elena. E lo stesso tentativo aveva fatto, con le arti della nuova cultura, il retore Gorgia. Euripide si pone qui in quella medesima prospettiva e non manca, alla fine, di ricordare che questa Elena non riceverà soltanto, a premio della sua *sophrosyne,* gli onori che spettano agli eroi, come Ippolito, ma assurgerà a dignità divina. Egli mostra però anche l'altro lato della medaglia. Quanto più s'abbassa il piatto della bilancia a favore di Elena, tanto più si solleva quello degli dei. Quanti sono i lamenti di Elena sulla sua sorte immeritata, altrettante sono le accuse contro le dee Afrodite ed Era, che per un loro litigio meschino hanno vergognosamente posto in gioco l'onore di una innocente, e contro Zeus, che ha in tal modo scatenato un conflitto disastroso. È quello che avviene se si vuole sostituire con un'altra l'idea popolare dominante, rimanendo tuttavia sul medesimo terreno della fede in divinità che dispongono degli uomini a loro arbitrio e all'infuori dell'etica.

Al soldato ingenuo pare spontaneo dedurre dalla sua esperienza immediata: « Dio è un essere imprevedibile nella sua mutevolezza; nulla ha durata di ciò che il caso ci reca ». Divinità e *tyche,* in questa fede, si confondono fra loro. Esiste qualcosa di permanente?

La figura più singolare del dramma è Teonoe. L'*Odissea* conosceva una figlia di Proteo, Eidotea. Euripide l'accoglie, ma le dà, simbolicamente, un nuovo nome, che è significativo come quello di Teoclimeno, ma, in netto contrasto con questo, definisce realmente la natura di tale « detentrice dello spirito divino ». Dare il nome era a quel tempo questione sovente discussa. Anche in ciò l'uomo si rivelava misura delle cose.

Mantenendo dapprima nell'ombra questa figura, e attirando invece tutto il nostro interesse sull'unica scena decisiva che è anche contenutisticamente il centro della tragedia, Euripide era guidato da un intento artistico. Teonoe appare circondata anche esteriormente dall'aureola della veggenza. Non ha nulla, però, dell'estasi di Cassandra. Già prima, la sana ragione umana del soldato semplice s'è espressa in una massima: « Giudizio e buon consiglio sono la migliore arte profetica ». Teonoe è una veggente di questo tipo. Con tutta calma ella ascolta Elena e Menelao, i quali le fanno presente come giustizia e religione, la pietà verso suo padre Proteo e il riguardo verso se stessa, esigono ch'ella aiuti Menelao a riunirsi alla sua sposa.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ma tu sulla divinità ne sai abbastanza,
che cosa è, e che cosa non è. Onta sarebbe allora
se non sapessi ciò che il diritto esige [1].

L'appello trova piena eco:

Agire da pia è mia natura e mio volere,
amo me stessa, né posso macchiare
la fama di mio padre, o per amor di mio fratello
far ciò che a lui porterebbe onta.
Eccelso tempio di Dike è innalzato
nel mio petto [2].

Ma neppure a suo fratello Teoclimeno vien arrecato, in tal modo, alcun torto:

Gli faccio del bene, anche se non sembra,
se lo allontano dal delitto per condurlo alla pietà [3].

Ci sembra di ascoltare Socrate, per cui ciò che è utile e ciò che è moralmente buono, fare il bene e promuovere l'eticità hanno uguale valore. In una simile intuizione della vita, la sorte e il valore dell'uomo possono essere un trastullo nelle mani degli dei?

Sugli dei Teonoe sa dare informazioni molto strane. « È imminente oggi, nella casa di Zeus, una contesa divina e un'assemblea » (così come sovente accade in Omero). « Era, che ti era ostile, ti vuole ora aiutare, perché l'Ellade s'avveda che il dono di Cipride a Paride era vano; Cipride vuole invece frustrare il tuo ritorno, perché non appaia manifesto ch'ella ha comperato con la corruzione la sua vittoria nella gara di bellezza. Ma la decisione è in mia mano, e dipende dal mio schierarmi a favore di Cipride o di Era, dal mio denunziarvi o no a mio fratello ». « La decisione è in mia mano », *τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν* (887),... a queste parole gli spettatori non potevano non tendere le orecchie. Il ripetutissimo dogma del tempo antico, quello che Pindaro inculcava alle persone del suo ceto, era infatti: « La decisione è nelle

---

1 922 *αἰσχρὸν τὰ μέν σε θεῖα πάντ' ἐξειδέναι*
τά τ' ὄντα καὶ μή, τὰ δὲ δίκαια μὴ εἰδέναι.

2 998 *ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι,*
φιλῶ τ' ἐμαυτὴν καὶ κλέος τοὐμοῦ πατρός
οὐκ ἂν μιάναιμ' οὐδὲ συγγόνῳ χάριν
δοίην ἂν ἐξ ἧς δυσκλεὴς φανήσεται.
ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς Δίκης ἐμοὶ μέγα
ἐν τῇ φύσει.

3 1020 *εὐεργετῶ γὰρ κεῖνον οὐ δοκοῦσ' ὅμως,*
ἐκ δυσσεβείας ὅσιον εἰ τίθημί νιν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

mani di dio ». Le parole di Teonoe si richiamano palesemente a tale massima, sovvertendone però il senso: « La decisione è nelle mani degli uomini, e da essa dipende il risultato del consiglio degli dei ». Il poeta s'avvia così per il cammino che la filosofia percorrerà fino in fondo, quando proclamerà, con quelle stesse parole, l'autonomia dell'uomo che decide da sé sull'indirizzo della propria vita; ed egli fa ancora un passo avanti, ponendo nelle mani dell'uomo, in questo caso particolare, perfino l'esito della vicenda. Certo egli non vuol dire con questo che l'uomo sia anche signore del suo destino esterno; l'importante era però che i suoi Ateniesi capissero che le decisioni della vita veramente importanti, non le prendono gli dei volubili ed egoisti della credenza popolare (come li aveva definiti nel prologo delle *Troadi*), ma l'uomo consapevole della propria responsabilità. Ed è significativo che a parlare così non sia uno scettico superficiale, ma la veggente Teonoe, che conosce molte cose sugli dei, ma sa anche ciò che è giusto e buono per l'uomo.

A chiusura dell'atto di Teonoe, il coro canta la sventura che il fantasma di Elena ha portato nel mondo. Ma poi prosegue così:

> Ciò che dio è e ciò che non è, ciò che v'è in mezzo,
> chi fra i mortali lo sa dire, chi lo ha indagato?
> Ha forse toccato la meta estrema
> chi ravvisa il divino governo
> là ove cacciando avanti e indietro, qua e là,
> in balzi inattesi,
> il caso soltanto fa il suo gioco?

« Incomprensibile è il fato della figlia di Zeus, prodigiosamente generata, e che ora in Grecia chiamano traditrice, sacrilega, infedele ed empia ».

> Ove sia da trovare certezza negli uomini, non so dire;
> ma la parola divina l'ho trovata vera [1].

La parola divina non può non essere vera (pensiamo all'ideale divino delineato nell'*Eracle*, v. sopra p. 346), ma ciò che gli uomini narrano degli dei, è loro discorso soggettivo; se l'uomo quindi vuol condurre bene la propria vita, non deve fare affidamento su ciò, ma sul proprio discernimento. Favoleggino pure gli antichi cantori dell'inganno divino che ha provocato la guerra

---

[1] 1137 *ὅτι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον,*
τίς φησ' ἐρευνήσας βροτῶν;
μακρότατον πέρας εὗρεν
ὃς τὰ θεῶν ἐσορᾷ
δεῦρο καὶ αὖθις ἐκεῖσε
καὶ πάλιν ἀντιλόγοις
πηδῶντ' ἀνελπίστοις τύχαις;
. . . . . .
. . . . . *οὐδ' ἔχω*
τί τὸ σαφὲς ὅτι ποτ' ἐν βροτοῖς·
τὸ τῶν θεῶν δ' ἔπος ἀλαθὲς εὗρον.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di Troia: per l'attività pratica varrà piuttosto la convinzione che il coro esprime nella strofa finale di quello stesso canto: « Stolti sono gli uomini che vogliono dar prova del loro valore nella guerra e nei duelli, e vanno sempre in cerca di decisioni cruente, invece di appianare la contesa in pacifiche trattative. In tal modo, mai sparirà dalle città degli uomini il litigio ». È evidente qui l'esortazione politica d'attualità da parte del poeta. Ma è anche evidente che predomina lo stesso sentimento di vita che s'esprimeva nelle parole di Teonoe: le decisioni su quanto determina sostanzialmente il destino dell'uomo non vengono prese in un concilio di dei estrosi, ma nello stesso animo umano; ove pure si celano i pericoli che l'uomo deve ed ha la capacità di superare. Beato colui che come Teonoe reca nel suo cuore il tempio di *Dike* e sa quindi ciò che per lui è veramente il bene. « Lo spirito in ciascuno di noi, ecco qual è il nostro dio »: può darsi benissimo che Euripide l'abbia detto in quegli anni [1].

Questa è la profondissima convinzione che il poeta esprime nell'*Elena,* ed è anche ciò che di questo dramma apparentemente scherzoso fa una tragedia.

La visione del mondo che vi domina è certo ben diversa da quella cui Sofocle aveva ispirato la sua opera. Per il poeta più anziano l'intera tragicità del mondo si svelava nella vicenda dell'intelligente Edipo, che viveva in un mondo illusorio, apparentemente felice, e per cui il risveglio alla realtà voluto dagli dei significava la caduta nella rovina più profonda. Anche nell'*Elena* spicca l'antitesi fra apparenza e realtà; ma l'errore in cui Menelao era vissuto per diciassette anni non riposava su base metafisico-religiosa: era un espediente di dei arbitrari che non dobbiamo prendere sul serio. L'uomo vive in un mondo reale, in cui deve e può orientarsi.

Più sorprendente è per noi riscontrare un certo distacco anche rispetto all'*Elettra* stessa di Euripide, che egli pure aveva scritto solo un anno prima. In quell'opera la sua sensibilità etica lo aveva spinto ad una polemica accalorata contro la fede popolare che accettava come ordine divino un matricidio. Nell'*Elena* l'ispirazione è diversa. Gli dei popolari sono ora creazione della fede umana, di cui la fantasia può disporre a piacere, tanto che non vale la pena d'impegnarsi in una polemica seria. L'artista continuerà certo ad avvalersi delle loro figure concrete come di pedine. Ma il contenuto vero e proprio della tragedia è dato solo dall'uomo, che deve affermarsi in un mondo imprevedibile e prende le sue decisioni basandosi sul proprio metro. L'*Elena* non è opera polemica. Ma da essa emerge chiaramente quale fosse il termine

---

1 fr. 1018 *ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ἐστιν ἐν ἑκάστῳ θεός.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

verso cui da gran tempo l'evoluzione dell'arte euripidea era indirizzata: l'abbandono dello sfondo religioso, l'interiore sconsacrazione della tragedia.

Con l'*Elena* Euripide aveva congiunto l'*Andromeda,* la cui vicenda si svolgeva pure sulle coste dell'Africa e il cui tema era la maledizione della bellezza; era affine all'*Elena* anche in certi particolari, ma nel complesso aveva carattere diverso.

L'argomento (cui Sofocle aveva già dato forma drammatica) era offerto dal tragico destino della principessa che il padre stesso aveva dovuto dare in preda ad un mostro marino, perché sua madre Cassiopea aveva sfidato l'ira della divinità vantandosi della bellezza propria e della figlia. Nella rappresentazione era straordinariamente suggestivo l'inizio, in cui, forse rinunciando al consueto discorso del prologo, l'autore conseguiva efficacia drammatica associando al quadro scenico la musica. In un luogo deserto (come il *Prometeo* eschileo) Andromeda, avvinta ad una rupe, canta in una lunga melodia il suo dolore alla « sacra notte » che la circonda. I suoi lamenti ci pervengono raddoppiati, perché li ripete l'unica abitante di quella regione, la ninfa Eco. Fino a che, attirato dal canto, sopraggiunge un coro di esseri compassionevoli, forse ninfe marine, e può così svolgersi un canto alterno. Appare poi nell'aria Perseo, è colto da pietà e amore per la bella fanciulla, ed udiamo la sua preghiera ad Eros, di cui egli invoca il soccorso per la liberazione di Andromeda. Viene qui per la prima volta rappresentato sulla scena il divampare dell'amore in due cuori giovani. E il motivo dell'amore domina anche il seguito della vicenda. « Prendimi con te, straniero, come compagna, o come sposa o serva! », sorge spontaneo sulle labbra di Andromeda, quando Perseo ha ucciso il mostro; ed ella segue il suo salvatore in paesi remoti, nonostante l'opposizione di suo padre, che avrebbe preferito un genero più ricco. Per premiarla, Atena annuncia alla fine che Andromeda avrà alla sua morte un posto nel cielo come costellazione.

Il dramma era fra i più celebri del poeta tragico. L'anno seguente Aristofane, nelle *Tesmoforiazuse,* offrì una squisita parodia della scena con l'Eco, e Alessandro Magno, nell'ultimo convito che diede, ne recitò a memoria un *epeisodion.*

Ifigenia.

Strettamente affine all'*Elena* è l'*Ifigenia,* certo composta subito dopo.

Anche ' Ifigenia ' era, originariamente, una figura divina e veniva venerata, allo stesso modo della divinità affine, Calligenia, come dea del parto. Gradualmente entrò poi nella sfera della più potente dea olimpia Artemide,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

che pure veniva invocata dalle donne nella loro ora difficile. Ifigenia le veniva ora assimilata, ora subordinata come aiutante. Ella ebbe quindi un tempio nell'Attica orientale, sulle alture del Braurone, ove ancora al tempo di Euripide si recavano le vesti delle partorienti decedute; ma allora se ne mostrava là anche il sepolcro e la si riteneva semplicemente sacerdotessa d'Artemide, che nella vicina Ale aveva un celebre tempio. Ifigenia fu poi completamente destituita del suo carattere divino nell'epica, ove il suo nome fu accolto nella storia del duce greco, che alla sua partenza per Troia, per il felice esito della spedizione o in adempimento d'un voto (il motivo di Jefta!) doveva sacrificare la propria figlia alla « assassina » Artemide. In origine si dava il sacrificio come compiuto, e tale versione era ancora predominante al tempo di Eschilo e di Pindaro. Ma già i Ciprioti narravano che Artemide non aveva fatto scontare alla figlia innocente la collera ch'ella nutriva contro il padre per un sacrilegio da lui commesso (l'antico motivo era stato così alterato), ma l'aveva rapita all'ultimo istante, rendendola immortale e trasferendola nella Scizia taurica. Là infatti naviganti ionici avevano trovato il culto di una dea vergine, cui venivano offerte vittime umane, e che essi avevano identificato con Artemide. Sotto l'influenza dei Ciprioti si ravvisò poi in questa *parthenos* non più la stessa Artemide, ma Ifigenia, colà rapita.

Ad Ale, Artemide veniva venerata come *tauropolos*. La denominazione equivaleva probabilmente in origine ad « agitatrice di tori », ma era ben presto divenuta oscura nel suo significato. Non dovette quindi essere difficile, per i sacerdoti, collegarla con la dea « taurica ». Tracce sicure di una simile interpretazione cultuale però non esistono, e dobbiamo supporre che qui, come sovente altrove, Euripide sia intervenuto innovando arditamente. Esisteva ad Ale un idolo antichissimo d'aspetto esotico che, come altri del genere, si diceva caduto dal cielo. Naturalmente proprio ad Ale. Nell'*Ifigenia* di Euripide invece il prodigio è trasferito in Tauride, e per ordine di Apollo Oreste porta ad Ale la statua, e assieme ad essa la sorella, ch'era là sacerdotessa di Artemide. Era un argomento che dava spunto, in senso euripideo, a più di uno sviluppo tragico, e possiamo ben credere che il poeta abbia sostanzialmente obbedito alla sua fantasia creatrice. Non senza sforzo, comunque, simile racconto poteva accordarsi con la versione, divenuta per il tramite di Eschilo pressoché canonica, dell'assoluzione di Oreste nell'Areopago. Nell'*Elettra* Euripide vi si era attenuto ancora; ma ora immaginò che, malgrado l'assoluzione, una parte delle Erinni avesse continuato a perseguitare Oreste, e perciò Febo gli avesse affidato un difficile incarico al servizio della divinità, l'adempimento del quale gli avrebbe fruttato la liberazione definitiva dagli spiriti vendicatori.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Giovandosi dell'astuzia o della forza, Oreste doveva dunque rapire, da un paese barbarico in cui ogni straniero rischiava di perire sull'altare della dea, il simulacro divino e la sorella. Ne veniva da sé che la struttura esterna della nuova tragedia dovesse essere simile a quella dell'*Elena.*

Il quadro scenico iniziale ci trasferisce subito nel mondo tragico. In primo piano un altare macchiato di sangue, appese alla facciata del tempio le armi e le vesti delle vittime umane. Qui Ifigenia è stata trasportata da Artemide, per compiere, come sua sacerdotessa, simili orrendi sacrifici. Come Elena, ella stessa parla nel prologo dell'oppressione sotto cui vive, e come ad Elena veniva subito arrecato nuovo dolore con la notizia che di suo marito non si sapeva più nulla, così su Ifigenia grava l'impressione di un sogno, in cui le è parso di vedere tanto chiaramente la morte di Oreste, che ella vuol recargli offerte funebri. In un'altra scena pure a carattere informativo, noi vediamo invece (come nell'*Elettra*) Oreste vivo, giunto con Pilade per trafugare il simulacro d'Artemide; ciò non toglie che i lamenti di Ifigenia, nel canto alterno col coro (formato, come nell'*Elena,* da fanciulle greche prigioniere) raggiungano la loro piena efficacia. Veniamo così a conoscenza del suo dolore di ora e di sempre. Nel prologo, infatti, il poeta aveva come sempre evitato ogni tono patetico; e soltanto ora, nei suoi lamenti lirici, avvertiamo ciò che Ifigenia soffre, costretta a vivere lontana dai genitori, dai fratelli e dalla patria, in un selvaggio paese barbarico, ove è costretta a compiere un ufficio che le ripugna nell'intimo.

E questo suo dovere le viene subito dolorosamente ricordato. Un pastore le annunzia l'arrivo di stranieri. Sulla spiaggia ha scoperto due giovani Greci con i loro compagni. « Pensammo dapprima che fossero dei, tanto erano belli a vedersi. Ma uno, un tipo baldanzoso, ci derise, e noi decidemmo di catturarli per il sacrificio. D'improvviso uno gettò il capo qua e là gridando:

> Vedi, Pilade, quella laggiù? Non la vedi là,
> la serpe dell'Ade che mi vuole uccidere,
> vibrandomi contro feroci vipere?
> Eccone un'altra! Spira dai suoi veli
> sangue e fuoco, vola remigando verso di me,
> e tiene in braccio mia madre,
> un'enorme statua di pietra,
> me la getta addosso!
> Mi ucciderà. Ahi, dove fuggire? » [1].

[1] 285 *Πυλάδη, δέδορκας τήνδε; τήνδε δ' οὐχ ὁρᾷς*
Ἅιδου δράκαιναν, ὡς με βούλεται κτανεῖν
δειναῖς ἐχίδναις εἰς ἔμ' ἐστομωμένη;
ἣ δ' ἐκ χιτώνων πῦρ πνέουσα καὶ φόνον
πτεροῖς ἐρέσσει, μητέρ' ἀγκάλαις ἐμὴν
ἔχουσα πέτρινον ὄχθον, ὡς ἐπεμβάλῃ.
οἴμοι, κτενεῖ με· ποῖ φύγω;

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

E segue ora una descrizione vivace, di come i pastori rimangano là terrorizzati, chiamino aiuto, ma riprendano coraggio solo quando il demente s'accascia al suolo esausto; come l'amico lo protegga incurante del proprio mortale pericolo, ma entrambi alla fine vengano sopraffatti — « non dal valore, ma dalla superiorità di forze e dall'astuzia ».

Non v'è nella storia della tragedia altro resoconto di messo che riunisca simile ricchezza di immagini vivaci, e susciti sentimenti tanto disparati. Al terrore provocato dalle confuse visioni di delirio di Oreste, si associano pietà, preoccupazione e ammirazione per l'amicizia fedele e per l'eroica forza greca, di fronte alla quale risaltano tanto più crudamente, nell'ingenua autodescrizione del pastore, la viltà e la superstizione dei barbari avidi di sangue.

In Goethe, quando Ifigenia si vede dinanzi, demente, il fratello ritrovato, si mescolano insieme gioia e pena. In Euripide la tragicità risiede proprio nell'imperturbabilità con cui Ifigenia ascolta il resoconto del messo, ed anzi, nella sua incapacità, questa volta, di provare pietà per l'infelice, dato che tutti i suoi pensieri sono rivolti al fratello morto...; ad Oreste, che invece è vivo, ma sta per cadere, di lì a un minuto, per la mano stessa della sorella. Così il poeta rende ancor più viva che nell'*Elena* la nostra attesa che le due linee di sviluppo convergano e i due personaggi principali s'incontrino, toccando così il vertice dell'azione drammatica.

Appena Ifigenia si vede dinanzi i due stranieri, si ridesta in lei la consueta pietà. « Poveri genitori, povera sorella, se ne avete una! ». Corrucciato, Oreste rifiuta, di fronte ad una morte così ingloriosa, di dire il suo nome. Ma il puro interessamento d'Ifigenia giunge infine a fargli nominare la sua città d'origine, Argo. « Per il cielo, davvero sei di Argo? ». E alle labbra della sacerdotessa s'affollano domande su domande; ella chiede di Troia, di Calcante, d'Achille; timorosa e sempre più angosciata ella continua ad indagare, e riceve risposte riluttanti e addolorate.

Ella apprende così la terribile notizia: suo padre Agamennone, un tempo « beato », è morto, ucciso dalla sua stessa moglie. Questa è stata a sua volta uccisa dal figlio, vendicatore del padre. Elettra vive ancora; l'altra sorella è stata sacrificata e non vede più la luce. « E il figlio del padre morto è ancora ad Argo? ». « Egli vive, il miserabile, in nessun luogo e dappertutto ». D'istinto Oreste avverte che questa straniera non può essere straniera per lui e per la sua casa. Ed Ifigenia, in mezzo a tanto dolore, ha pure avuto un conforto: Oreste è vivo! « Via, sogni, non eravate che fumo ». Una breve pausa le permette di maturare una decisione. « Saresti disposto a portare per me una lettera ad Argo? Alla dea basterà come vittima il tuo amico ». Oreste accetta volentieri la proposta, ma non per sé. « Abbia la salvezza lui, che mi ha accompagnato ». Egli guarda tranquillo alla morte; più

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

miseranda gli pare anzi la sorte della sacerdotessa, che adempie ad un ufficio così tremendo. Ella promette, in cambio, di rendere al morto l'estremo servigio d'amore, « come fosse sua sorella, che vive lontana dal nostro barbaro paese ». Ancora una pausa, che differisce la decisione di cui siamo in ansiosa attesa. Ifigenia va nel tempio a prendere la lettera. Nel frattempo gli amici commentano stupiti l'interessamento della straniera e la sua offerta d'inviare uno di loro in patria. Questi dovrebbe essere Pilade. Egli si schermisce, reclama per sé il privilegio di morire per l'amico. Oreste è irremovibile. La sua vita maledetta non conta più nulla; Pilade invece, come sposo di Elettra, susciterà una discendenza pura dalla casa degli Atridi. Poi Ifigenia ritorna. Con un artifizio, il poeta fa sì ch'ella ripeta anche a voce a Pilade il contenuto della lettera: « Di' ad Oreste che sua sorella Ifigenia è viva, e attende ch'egli la riconduca in patria! ». Ora cade ad Oreste il velo dagli occhi ed egli vuole impetuosamente abbracciare la sorella. Anche il cuore di lei da tempo ha parlato; ma la ragione attende ancora la prova. Oreste non ha contrassegni esteriori; ma variando in tal modo l'antico motivo eschileo, Euripide gli fa descrivere la veste ch'ella un tempo ha tessuto, rinfrescare altri ricordi, così che ogni dubbio svanisce.

È la terza scena di riconoscimento che Euripide ha composto nel giro di pochi anni. Quella dell'*Elettra* era stata scritta da un verista, che aveva provocato il riconoscimento di Oreste, da lungo tempo atteso, servendosi della cicatrice e del vecchio servo. Nell'*Elena* segni esterni di riconoscimento non erano necessari. I sensi parlavano abbastanza chiaro, e la suggestione della scena consisteva proprio nel contrasto della ragione con i sensi. Entrambe le volte, però, una delle due parti, nella scena decisiva, è già al corrente delle cose e deve solo convincere l'altra. Qui, invece, l'incontro è del tutto inaspettato per entrambi i fratelli, che anzi si credono, reciprocamente, morti; e la separazione era avvenuta tanto presto, che nessuno dei due può conoscere, o riconoscere, l'altro. La finezza con cui tuttavia il poeta rende credibile il riconoscimento è stata, da Aristotele in poi, molto ammirata. Altrettanto mirabile è però la delicatezza con cui Ifigenia, desiderosa e restia, s'aggira con le sue domande intorno al punto che solo le preme, l'arte con cui i fratelli vengono interiormente avvicinati l'uno all'altro, molto tempo prima della chiarificazione.

Come nell'*Elena*, segue ora un gioioso canto alterno, in cui s'insinua però ben presto la preoccupazione. Oreste, come Menelao, è sotto minaccia di morte, e per di più d'una morte che la sorella stessa dovrebbe dargli. D'altro lato sollecitano all'azione l'incarico del dio, la prospettiva della guarigione d'Oreste e la nostalgia d'Ifigenia per la patria. Viene quindi spontaneo, anche qui, di fronte al barbaro, ricorrere all'astuzia, e anche qui è la

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

donna a trovare la via d'uscita. Ifigenia dà ad intendere a Toante che il contatto con il matricida abbia contaminato il simulacro divino e la purificazione di rito esiga, per la statua come per lo straniero, l'immersione nell'acqua marina. Tutto, dapprima, procede bene, e i barbari inviati da Toante in accompagnamento vengono agevolmente sopraffatti dai Greci. Ma questa volta la salvezza minaccia di sfumare all'ultimo istante. La nave di Oreste è già in alto mare, quando un vento tempestoso la risospinge alla riva. Il tutto vien riferito da un messo — l'unica volta, nella tragedia greca, in cui il resoconto di un messo non narri un fatto compiuto. Vistosi ingannato, Toante diventa furibondo come Teoclimeno, e dà l'ordine dell'inseguimento. Appare allora Atena, e gli manifesta la volontà divina che Oreste rechi ad Ale la statua d'Artemide ed Ifigenia diventi a Braurone sacerdotessa della divinità ellenica. E il bigotto Toante cede, ancor più umilmente di Teoclimeno.

Al termine, dunque, appare la dea attica; il poeta fa sfociare nel culto attico la tragedia il cui contenuto esterno è dato dal trafugamento, per ordine divino, della statua taurica di Artemide. Abbiamo visto che tale intreccio è probabilmente d'invenzione euripidea. Anche volendo però ammettere che sia stato mutuato dalla leggenda cultuale, certo non fu il desiderio di dare ad essa forma drammatica o di celebrare il culto di Ale, che ispirò al poeta la tragedia.

In che misura, dunque, il momento religioso implicito nell'argomento contribuì a strutturare lo sviluppo drammatico?

All'epoca in cui Euripide scrisse l'*Ifigenia,* l'etnografia greca era già da tempo impegnata a comparare fra loro le costumanze, i *nomima* dei diversi popoli, dedicando particolare attenzione alle concezioni religiose e alle forme cultuali. L'atteggiamento che al riguardo assumeva l'uomo colto trova la sua espressione più adeguata in Erodoto, quando dichiara che la divinità è venerata dappertutto, ma con nomi e riti diversi, a seconda del carattere dei popoli. Per Euripide i sacrifici umani dei Taurici sono indubbiamente un costume cultuale ' barbarico '. Egli era tutt'altro che un misobarbaro; e nella *Medea* denunciava con durezza gli uomini come Giasone, che fondandosi soltanto sulla loro origine greca, guardavano con disprezzo agli altri popoli. Anch'egli, tuttavia, era pur sempre un Greco, e nelle sue opere più tarde (già nell'*Ecuba,* e poi proprio nell'*Elena* e nell'*Ifigenia*) affiora in lui manifestamente la tendenza, nell'orgoglioso spirito culturale del suo tempo, a segnare più netti confini fra Greci e barbari e a dar rilievo alla superiorità della spiritualità greca. Anche in Grecia, è vero, si compivano un tempo sacrifici umani, ed Euripide vuole certo rammentarlo al suo pubblico, citando alla fine significativamente il culto per cui, ad Ale, si scalfiva con la spada la gola

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ad un uomo. I miti antichi, e appunto il mito di Ifigenia, presupponevano anche, con tutta naturalezza, che gli dei stessi pretendessero simili sacrifici. Il grave problema religioso che ciò implicava aveva già affaticato Eschilo; e abbiamo visto come in simili casi egli cercasse una via d'uscita ampliando il pensiero esiodeo: gli dei avrebbero seguito un processo evolutivo, e da selvagge potenze primigenie si sarebbero gradualmente trasformate in olimpiche creature di luce. Di tale concezione non è più ravvisabile traccia in Euripide; i tempi nuovi avevano infatti trovato una diversa soluzione: non gli dei s'erano mutati, ma le idee che gli uomini si facevano sul loro conto e le forme con cui li veneravano. « Non prima di quattrocento anni fa Omero ed Esiodo hanno fissato per i Greci i nomi e i diritti delle singole divinità », dice Erodoto. Anche la religione ellenica ha quindi carattere soggettivo. È un merito dell'ellenismo essersi gradualmente innalzato molto al di sopra dei *nomima* barbarici e aver raggiunto un grado superiore di religiosità. Ma proprio tale raffronto vincola alla deduzione che anche le sue concezioni religiose, i suoi riti e i suoi miti siano umanamente determinati e non possano pretendere a valore assoluto di verità.

Per la comprensione di questa tragedia è necessario richiamarsi a tali pensieri. L'orrore per i sacrifici umani non suona soltanto nei canti delle fanciulle greche: anche la sacerdotessa stessa della dea li depreca nei termini più duri: « Come può la divinità, che non tollera presso il suo altare l'uomo macchiato di sangue, esigere a sua volta il sangue? No, fu l'umana sete di sangue che si creò simile dio. In un dio che sia malvagio non credo ». « Porta il nome di bella » — dice Ifigenia, nel prologo, della sua dea, « ma per il resto... taccio ». Prima di partire, ella prega Artemide:

> Abbandona benignamente la terra barbarica,
> vieni ad Atene! Questa tua sede è indegna;
> un altro popolo, benedetto, ti chiama [1].

Ed anche il coro sogna l'atmosfera più pura che circonda l'Artemide signora di Delo. Ma tale divinità ellenica non è forse la medesima Artemide che viene venerata dai Tauri e ne accetta le orrende offerte? Il poeta non risponde a simile domanda. Ed è ancora più significativo che questa divinità non s'occupi affatto, a quanto pare, di ciò che avviene fra gli uomini. Recandosi alla nave, Ifigenia rivolge ancora una preghiera alla sua signora. Ma il compito della salvezza se lo assumerà Atena. Artemide, che è la più interessata, rimane muta, come se la sorte del suo simulacro, il suo stesso trasferi-

---

[1] 1086 *ἀλλ' εὐμενὴς ἔκβηθι βαρβάρου χθονός*
ἐς τὰς Ἀθήνας· καὶ γὰρ ἐνθάδ' οὐ πρέπει
ναίειν, παρόν σοι πόλιν ἔχειν εὐδαίμονα.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

mento in un paese più puro, non le importasse affatto. Si affida interamente agli uomini.

Le cose non stanno molto diversamente per suo fratello Apollo. È vero che il coro narra, in un inno riecheggiante i canti rituali, ma mantenuto intenzionalmente su di un tono ingenuo-popolaresco, come Febo ottenne, per volere di Zeus, la sede del suo oracolo. Sentiamo anche come egli sia intervenuto, nell'Areopago, a favore di Oreste; ma quando poi, nonostante l'assoluzione, una parte delle Erinni ha continuato a perseguitare il matricida, il dio lo ha piantato in asso, e solo la minaccia d'Oreste d'uccidersi lo ha costretto ad ordinargli il furto della statua d'Artemide. Amaramente, come Elena, Oreste spiega a se stesso i motivi del dio: « Mi voleva mandare molto lontano, perché si vergognava del suo ordine precedente ». Che cosa accadrà ad Atene, a incarico adempiuto, Apollo non l'ha detto; e come poi riuscirà a cacciar via, laggiù, le ultime Erinni, il poeta volutamente non chiarisce. Se alla fine la salvezza minaccia ancora di sfumare ed è necessaria l'apparizione di Atena, è evidente che l'uomo non padroneggia la sua sorte esterna, e forse, in un pericolo analogo, al poeta stesso sarebbe sorta spontanea sulle labbra una preghiera ad Atena. Ma per lo svolgimento della tragedia vale, in generale, quanto udiamo dalla bocca stessa di Oreste: « Per quanto uno si sforzi da sé, la divinità ha una forza più grande ».

Sullo sviluppo dell'azione, dunque, il motivo religioso non ha influenza. L'autore ci vuole fare assistere a conflitti e ad atti puramente umani.

Ben altrimenti che nell'*Elena* ci avvince qui la figura della protagonista, disegnata dal poeta con evidente predilezione. Goethe voleva plasmare la sua Ifigenia sul modello di s. Agata, voleva non far dire nulla alla sua eroina che anche quella santa non avesse potuto dire. L'Ifigenia di Euripide non è una simile santa. È la Greca del suo tempo, per cui è cosa giusta favorire l'amico e nuocere al nemico. Ucciderebbe, come vittima, Elena senza esitazioni, gode della sventura di Calcante, odia Ulisse con la stessa intensità con cui ama suo fratello. Quando si tratta di salvare suo fratello, la sua casa, non ha la minima esitazione a condurre, nella sua veste di sacerdotessa, un gioco spregevole con la statua della sua dea, per ingannare Toante, che, già, non è per lei « il nobile uomo », il « secondo padre » dell'*Ifigenia* goethiana, ma il capo di selvaggi avidi di sangue, che la costringe ad azioni odiose. Eppure la fantasia di Goethe poté infiammarsi a questa figura, quando, animato dalla sensibilità di una nuova epoca e da personalissima esperienza, egli riplasmò secondo il suo ideale la creazione del poeta greco, legato alla sua nazione e al suo tempo.

Tragicità profondissima incombe anche sull'Ifigenia euripidea. Ha goduto di una giovinezza felice nello splendore principesco, nella fida società

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dei genitori e dei fratelli. Poi, improvvisa, l'esperienza terribile che ha oscurato, da allora, ogni altra impressione. La portano via da Micene, col pretesto di farla sposa, in Aulide, del primo eroe. Si congeda, nel suo imbarazzo di fanciulla, dai fratelli; ma spera, segretamente, di tornare presto a casa. E in Aulide, invece del matrimonio, l'attende la morte, e l'assassino è suo padre. La dea la rapisce e la conduce in Tauride; ma in lei Ifigenia non può scorgere la salvatrice, che l'ha presa fra le sue sante, dolci braccia: in realtà Artemide aveva bisogno di lei, per l'ufficio che Ifigenia sa assolvere ora soltanto con ripugnanza. E tale ufficio impostole, è da allora il contenuto della sua vita, di una vita lunga, ch'ella conduce senza aver raggiunto un'interiore pacificazione, consumata non da comune nostalgia (i cui effetti ci appaiono molto più vivi nei canti del coro), ma dallo struggente desiderio della superiore forma di vita ellenica, priva di notizie dei suoi, senza neppure che a casa sua, dove la credono morta, batta per lei un cuore ugualmente desideroso. S'ella nutrisse odio contro la Grecia, che aveva chiesto la sua morte, contro suo padre, che l'aveva sacrificata, la cosa non ci parrebbe strana. Invece ella prova soltanto malinconia. Talvolta, è vero, l'amarezza la vince, se pensa al momento in cui invano ha levato le mani supplichevoli verso il padre; egli rimane però per lei il padre, l'« infelice », per cui non nutre rancore. Con tenerezza fraterna è affezionata al fratello, che aveva baciato, allora, bambino. Doverlo credere morto sta per indurire il suo cuore. Ma non è che un attimo: la sola vista delle vittime straniere desta nuovamente la sua pietà. Poi s'avvede ch'essi non sono stranieri, che deve dare la morte proprio a suo fratello. Dovrebbe essere, non una ' santa ', ma del tutto insensibile, se non tentasse tutti i mezzi per sfuggire a questa sorte e se di fronte al barbaro che s'attende da lei l'uccisione del fratello e non è possibile convincere amichevolmente, non usasse del suo buon diritto di legittima difesa. Ma quando Oreste le propone di assassinare Toante, ella rifiuta con risolutezza: « Uccidere colui che mi fu ospite, non posso ».

La sacrificata, la creduta morta, salva il fratello dalla morte. E ne salva ben più che la vita.

Nella sua *Elettra* Euripide aveva rappresentato i tormenti di coscienza da cui erano afflitti, dopo il matricidio, Oreste e sua sorella. Degli spiriti vendicatori che lo avrebbero perseguitato fino al verdetto dell'Areopago, avevano parlato soltanto i Dioscuri. Ora sentiamo dire perfino che simile persecuzione era continuata anche dopo l'assoluzione. Ma che cosa siano esattamente queste Erinni, lo apprendiamo dal resoconto del pastore: sono prodotti della fantasia che tormentano Oreste, nella sua demenza, fino alla prostrazione fisica. E nelle parole di Oreste ad Ifigenia, ne intrasentiamo anche i tormenti interiori: « Ella non è più: il figlio che aveva generato, l'ha uc-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

cisa ». Neppure la consapevolezza che la vendetta era per lui doverosa lo aiuta a superarli, ed ogni domanda della sacerdotessa torna ad aprire, con strazio, le vecchie ferite.

Solo una volta, però, è vittima di un vero attacco di demenza; e ciò avviene in un momento di ozio forzato e di inoperosità. Poi Oreste, non più l'adolescente dell'*Elettra,* ma l'uomo maturato dai dolori, procede per la sua via, consapevole del suo fine e con mente lucida. Che significa ciò? E come dobbiamo immaginarci, in senso euripideo, la liberazione di Oreste dalle Erinni? Perfino il Gundolf ha ritenuto che in Euripide il « violento conflitto esterno » fra le due parti, venisse appianato da un principio altrettanto esterno, il *deus ex machina,* e che in Goethe per la prima volta l'espiazione cultuale venisse trasformata in guarigione spirituale. Sarebbe, allora, soltanto per distrazione che in Euripide il *deus ex machina* dell'espiazione è completamente muto e che le Erinni, le persecutrici di Oreste, dopo la sua attuazione del compito, scompaiono d'improvviso, senza che il poeta accenni minimamente a come tale processo, esteriormente, sia da immaginarsi? No, queste Erinni esistono solo nell'animo di Oreste, e non c'è Apollo, non c'è atto esterno di culto che liberi da esse l'Oreste euripideo, ma è il suo risanamento spirituale, cui egli perviene, non certo in virtù di una sua intima contrapposizione dialettica al delitto compiuto (matricidio rimane matricidio), ma grazie al suo impegnarsi in un nuovo compito, che esige la dedizione di tutto il suo essere. Pochi anni prima Euripide aveva creato il personaggio di Eracle, che in un accesso di follia compie un atto orrendo, e pure sa superare l'intimo tormento nella volontà di una nuova vita. Eracle ne trova la forza, perché ha l'aiuto di un amico fedele. Anche Oreste ha al suo fianco un amico, Pilade, che per la prima volta, per quel che ci risulta, Euripide ha reso personaggio veramente attivo. Egli non solo è il consigliere volonteroso, il precursore del Pilade goethiano, e non solo il « promotore esterno dell'espiazione », ma è l'*alter ego* d'Oreste, e proprio per questo ha la possibilità d'essere di sostegno anche interiormente al disperato.

In Goethe questo lato della natura di Pilade doveva rimanere in ombra, perché la purificazione irradiasse solo e completamente da Ifigenia. Anche in Euripide, tuttavia, accanto all'amico è pure la sorella. L'Oreste greco non avrà la visione di Agamennone e Clitennestra che insieme camminano confidenti, ma nella sua anima si ripercuoteranno le parole di Ifigenia: « O sorte lacrimevole dell'ucciso come dell'assassina! ». Non oserà, nell'oltretomba, tendere la mano a sua madre, ma qui sulla terra non dimenticherà, grato, che la sorella non ancora riconosciuta, pietosa e comprensiva, ha avuto per il matricida parole non d'orrore, ma di compassione. Non v'è forse in ciò il

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

preannuncio della « pura umanità » goethiana, che « risana ogni infermità umana »?

Se in Goethe Ifigenia sente gravare così pesantemente su di sé la maledizione dinastica dei Tantalidi, ciò deriva meno dal suo modello diretto, che non da una immedesimazione del suo autore nella tragedia greca in genere. In Euripide la sorte del singolo si è molto più nettamente dissociata da quella della casa. È comunque intenzione del poeta farci sentire come costoro, che ora ritornano nella bella Grecia, maturi per una vita nuova e pura, siano gli ultimi membri di una stirpe carica di delitti.

All'approfondimento psicologico dei protagonisti, si aggiunge, in questa tragedia, il sapiente disegno delle situazioni in cui li troviamo. La scena in cui Ifigenia è sul punto di sacrificare il fratello tanto sospirato, e poi lo riconosce e lo salva all'ultimo istante, è un vertice di umana tragicità. Ma il poeta sa conseguire anche altri effetti. Quando Ifigenia vuole offrire, da lontano, il dono funebre al fratello lontano, quand'ella, di fronte alla nobiltà d'Oreste, esprime il desiderio d'avere un fratello simile, quando promette di rendere ad Oreste gli estremi servigi in luogo della sorella lontana, l'azione patetica dell'« ironia tragica » cede il posto, come nell'ultimo atto dell'*Alcesti,* a tutt'altro sentimento. Ma non basta. Già il racconto del pastore barbaro, che descrive così efficacemente la follia di Oreste, non è privo, nella sua ingenua ammissione di vigliaccheria, di una involontaria comicità. E quando Toante, ancor più facilmente di Teoclimeno, si lascia vincere dall'astuzia della donna greca, quando egli riconosce di fronte ad Ifigenia: « Ti prendi buona cura della città », e all'ambivalente aggiunta di lei: « Specialmente delle persone care, ove sia necessario », afferma, sicuro di sé: « Questo si riferisce a me », e quando interrompe la frase di Ifigenia: « Se sembrerà ch'io tardi », per domandare: « Quanto tempo vuoi allora? », ma si appaga poi della risposta: « Quindi non stupirtene! », il pubblico ateniese si sarà divertito non poco alla balordaggine del barbaro.

Troviamo qui, dunque, quella infiltrazione di elementi umoristici cui siamo avvezzi nel teatro shakespeariano, e che già abbiamo riscontrato nell'*Elena.* Per svelarne appieno, nell'autore greco, il fondamento psicologico, sarà opportuno gettare ancora uno sguardo sull'intera struttura dei due drammi.

L'*Elettra* già collegava fra loro due motivi. La prima parte culminava in una scena di riconoscimento preparata; la seconda conteneva l'astuzia, condotta a termine con altrettanta perizia, che porta all'attuazione della vendetta. Tale struttura scaturiva dall'argomento. Ma strutture del tutto analoghe presentano anche l'*Elena* e l'*Ifigenia,* sebbene la vicenda vi sia liberamente inventata; e in esse si differenziano anzi in forma ancor più netta il

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

motivo del riconoscimento e l'astuta esecuzione del piano, il quale, in entrambi i casi, non mira ad attaccare altri, ma a salvare i protagonisti da un pericolo incombente. Che cosa poté indurre il poeta a conferire all'azione drammatica tale struttura, per due volte nel medesimo periodo di tempo?

L'astuzia e l'ingegno rientravano nella natura ellenica non meno della forza e del coraggio. Accanto ad Aiace e ad Achille compare già nell'età epica l'astuto Ulisse, che con la sua intelligenza vince il gigantesco Ciclope e la preponderanza dei Proci, e senza esitazioni, se il suo piano lo esige, inganna perfino sua moglie. Nella tragedia astuzia e simulazione erano connessi già per Eschilo con il piano di vendetta d'Oreste e con l'argomento del *Filottete,* ed anche Sofocle le ha accolte. Euripide s'è avvalso di tal motivo più volte, a partire dalla sua prima tragedia, e come era da attendersi, in lui è la donna che si giova dell'astuzia nella lotta contro la superiore forza dell'uomo. Perché « in astuzia e raggiri le donne sono grandi ». Ecuba viene spinta dal suo sdegno a ricorrere a quest'arma per vendicarsi di Polimestore. Elena ed Ifigenia, con pacata superiorità, indicano agli uomini la via di scampo da un pericolo mortale. Si tratta sempre, comunque, di vincere in astuzia i barbari, e se nell'*Ecuba* l'orrore della vendetta lascia in ombra tutto il resto, nel raggiro ai danni di un Teoclimeno o di un Toante potevano ancora agevolmente insinuarsi i tratti comici che nella prima tragedia di Eschilo accompagnavano la comparsa degli Egiziani. È evidentissimo che Euripide prova particolare godimento nel dare spiccato rilievo alla superiorità dell'ingegno greco sulla semplicioneria e brutalità barbariche, e che pertanto l'attuazione dell'astuzia, che in Eschilo e in Sofocle si giustificava solo in funzione di un compito più alto, diviene per lui fine a se stessa. Si definiscano quindi pure queste tragedie « drammi ad intrigo ». Si tenga però ben presente che la definizione è appropriata solo per una metà del dramma, mentre non esprime minimamente la sostanza dell'insieme.

Che cosa dunque, agli occhi di Euripide e dei suoi spettatori, faceva dell'*Elena* e dell'*Ifigenia* delle ' tragedie '? La loro tragicità risiedeva evidentemente nella sorte di personaggi che in entrambi i drammi si trovavano esposti, senza loro colpa, a gravissimi pericoli. Essi se ne liberavano poi impegnando tutte le proprie energie, spirituali e fisiche. L'esito lieto cui la riuscita dell'astuzia conduceva, non era inconciliabile con la tragedia antica. Che poi l'azione, pur nella sua vernice mitica, si svolgesse in realtà sul terreno puramente umano, è il termine di un'evoluzione che Euripide aveva da tempo preparato. La novità è che il conflitto in cui l'uomo deve e vuole affermare la propria esistenza, non si svolge più, in primo luogo, contro un'arcana potenza fatale, ma contro i suoi stessi simili.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Anche per l'*Ifigenia* ignoriamo se il poeta abbia vinto la competizione artistica. Indubbio è comunque l'immenso successo che l'opera ha avuto presso i posteri. Il trafugamento del simulacro d'Artemide dalla Tauride, divenne, da Euripide in poi, particolare fisso del mito, e diverse città entrarono in contesa pretendendo di possedere la statua autentica. L'arte figurativa in particolare si compiacque di effigiare sui sarcofaghi scene della tragedia. Celebre era specialmente la scena del riconoscimento. Aristotele le tributa pieno consenso, e grazie a lui conosciamo anche un tragico posteriore, Poliido, che con accentuazione un poco barocca faceva avvenire il riconoscimento nell'attimo estremo, in seguito all'esclamazione di Oreste: « Non era quindi destino soltanto di mia sorella cadere come vittima su di un altare! ». Così pure un altro poeta aveva voluto vincere Euripide con una scena, a noi nota attraverso Pacuvio, in cui di fronte ad un re barbaro Oreste e Pilade s'impegnavano in una nobile gara per risparmiarsi l'un l'altro la morte. Il miglior riconoscimento che toccò alla tragedia fu però il rifacimento poetico che ne fece Goethe; se questo pare a noi artisticamente superiore, tuttavia proprio dal raffronto possiamo meglio cogliere la peculiarità e lo speciale valore del dramma greco.

L'UOMO E LA TYCHE

Ione.

Insieme con l'*Elettra,* l'*Elena* e l'*Ifigenia* è da raggrupparsi, per contenuto artistico, lo *Ione,* che le segue immediatamente anche nel tempo. Euripide ha qui scelto un argomento che lasciava alla sua fantasia libertà ancor maggiore. Ione aveva, sì, il suo posto nella tavola genealogica di Esiodo, secondo la quale Elleno, figlio di Deucalione, aveva generato Xuto, Eolo e Doro, e Xuto a sua volta Acheo ed Ione; ma egli non era nulla più che un'immagine incolore, come gli altri eponimi di popoli, il prodotto di una costruzione prescientifica che esigeva per gli Ioni un capostipite. Quando l'Attica avanzò la pretesa d'essere la terra d'origine degli Ioni, Atene s'appropriò anche della figura di Ione. Per Erodoto era fatto storico che questi avesse portato il suo aiuto in una guerra agli Ateniesi, ne fosse divenuto condottiero e avesse dato loro il nome di Ioni, naturalmente come capostipiti degli Ioni dell'Asia minore. Nella sua *Accorta Melanippe* Euripide stesso aveva inserito, con intento patriottico, un accenno al mito, che lo variava così: Xuto, giunto ad Atene, aveva ottenuto come segno di riconoscenza per l'aiuto che aveva prestato, la mano della figlia d'Eretteo, e insieme con lei aveva generato Ione. Questi risultava quindi Ateniese di nascita; mentre rimaneva

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

inalterato che suo padre fosse Xuto; ed era ben difficile che Euripide attingesse ad un mito vivo. Dovette quindi apparire sorprendente che di lì a poco Euripide dedicasse a Ione una tragedia intera e che subito nel prologo raccontasse di lui cose affatto diverse. Dalla bocca di Ermete, infatti, apprendiamo: « In una grotta dell'Acropoli, Apollo ha usato violenza alla figlia di Eretteo, Creusa; il figlio ch'ella gli ha generato è stato condotto a Delfi da Ermete, che ne è stato pregato dal fratello. Qui egli è stato allevato come un trovatello. Eretteo ha poi dato Creusa in moglie a Xuto, che ha prestato aiuto agli Ateniesi in una difficile guerra. È quindi avvenuto che Xuto, benché straniero, sia salito sul trono ateniese alla morte di Eretteo. Ma dal suo matrimonio non sono nati figli, ed egli verrà quindi oggi a Delfi per interrogare il dio. E Apollo farà dono a Xuto del proprio figlio Ione ». Lo spunto al racconto della paternità apollinea poteva venire dalla credenza degli Ateniesi, come della maggior parte degli Ioni, che Apollo fosse il loro divino progenitore. Come padre dell'eponimo degli Ioni Apollo non viene però mai testimoniato prima di Euripide, e questi stesso, nella sua *Melanippe,* mostra di non saperne nulla. La figlia di Eretteo non ha, in quel dramma, ancora nome. Euripide lo ha dunque certo inventato per la nuova tragedia, e ha quindi cura di imprimerlo nella mente degli spettatori con frequenti ripetizioni nel prologo. Per chiarezza egli ritiene anche opportuno ribadire per due volte al termine del prologo che questo figlio di Apollo è Ione, il futuro colonizzatore dell'Asia minore, sebbene tal nome sia dato al giovane solo nel corso della vicenda. E al termine della tragedia l'origine divina di Ione rimarrà addirittura un segreto fra lui e sua madre, mentre Xuto, e con lui tutto il resto del mondo (il coro può essere ignorato dal poeta) lo riterranno figlio di Xuto. È stato quindi Euripide a fare di Ione il figlio di Apollo.

È certissimo che tutta la vicenda è libera invenzione d'Euripide. Xuto e Creusa, privi di figli dopo un lungo periodo di matrimonio, sono giunti a Delfi per interrogare il dio. Questi dice a Xuto di salutare come proprio figlio il primo giovane che incontrerà davanti al tempio. Si tratta di Ione, che Xuto ritiene così sia il frutto di una sua relazione precedente al matrimonio. La sua gioia è traboccante, e tanto più profonda è invece la delusione di Creusa e vivo il suo rancore verso il dio, che concede a Xuto gioia paterna, mentre ella (almeno così crede) deve rinunciare per sempre al figlio che ha avuto proprio da lui. Un vecchio servo la sobilla, facendole credere che sia tutta un'astuzia di Xuto, desideroso di far legittimare da Apollo un suo figlio naturale e di farlo in tal modo salire sul trono. Ella si lascia così convincere ad un piano delittuoso, e in un convito che Xuto ha indetto per festeggiare la sua paternità, il vecchio servo versa del veleno nel vino di Ione. Ma l'attentato viene scoperto. Dai Delfii, a quanto apprendiamo da

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

un messo, Creusa viene condannata a morte; Ione stesso vuole strapparla dall'altare su cui ella s'è rifugiata, per consegnarla alla punizione. Ma all'ultimo momento la Pizia reca il cestello in cui un giorno Creusa ha collocato il suo bambino per esporlo. Fornendo dati esatti sul contenuto di esso, Creusa riesce a convincere Ione d'essere la sua madre tanto sospirata. Ed entrambi si possono ora abbandonare pienamente alla loro gioia. Ione, è vero, non è ancora del tutto sicuro che suo padre sia Apollo. Ma i suoi dubbi vengono fugati da Atena, che appare, invece di suo fratello, al di sopra del tempio; ed ella gli presagisce che, come nipote d'Eretteo, egli regnerà un giorno sugli Ateniesi e diverrà il capostipite degli Ioni. A Xuto Creusa genererà ancora due figli, Doro ed Acheo, i cui pronipoti abiteranno un giorno il Peloponneso.

Si tratta di una scaltra alterazione della antica genealogia dei popoli, che ha lo scopo di riconoscere agli Ateniesi, oltre al diritto ellenico di primogenitura, anche l'esclusività dell'origine divina. Da tale invenzione lo stesso Euripide non si sarà certo ripromesso gran successo. In compenso, in un'epoca in cui le vittorie di Alcibiade sulle coste dell'Asia restauravano il prestigio marittimo d'Atene, egli poteva ben attendersi, da un richiamo all'affinità di sangue di tutti gli Ioni, un successo sentimentale. La tragedia si chiude quindi in tono patriottico, ed anche prima trapela continuamente, e non soltanto nei canti del coro costituito da donne ateniesi, la fierezza per la splendida città, per la sua dea potente, la sua popolazione antichissima e i suoi tesori d'arte. Non la *polis,* tuttavia, ma la sorte dell'individuo fornisce al dramma la sua materia precipua.

Del dio, in particolare, che Euripide ha qui attribuito come progenitore agli Ioni, questi non avevano molto motivo di essere fieri. Il poeta, è vero, ci trasferisce subito all'inizio nel grandioso paesaggio e nella silenziosa pace del sacrario delfico; insieme col coro, vediamo i sontuosi doni votivi che testimoniano della gratitudine dei visitatori; sentiamo parlare della gente che affluisce numerosa per chiedere consiglio, e osserviamo l'azione beatificante della vicinanza divina sull'animo del giovane Ione. Ma Apollo, questo Apollo, merita davvero simile venerazione? L'avvio all'azione drammatica è dato da una delle sue avventure amorose; se la credenza popolare le considerava, negli dei, come qualcosa di naturale, anzi come una graziosa degnazione, Euripide ce ne mostra qui l'altro aspetto, il male che può derivarne alla presunta privilegiata, e l'indegnità di un dio che violenta una fanciulla per abbandonare poi la poveretta alla sua pena. Apollo stesso si vergogna della sua condotta. Fa allevare suo figlio nel proprio tempio, ma non gli si rivela. Più tardi non si perita di mentire; indica tranquillamente Xuto come padre di Ione. Il pericolo orrendo che ora il figlio

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

stia per essere ucciso dalla madre non è stato previsto dal dio che « conosce il presente e il futuro ». Svanisce il pericolo. Ma quando poi Ione esige dallo stesso Apollo una parola chiara, al dio pare penoso affrontarlo personalmente, e manda in sua sostituzione la sorella Atena. E neppure ora Xuto saprà nulla, e apparirà agli occhi del mondo come il padre di Ione. Contro simile divinità si ribella perfino l'animo devoto del fanciullo cresciuto nel tempio: « Debbo rimproverare Febo, che viola fanciulle e non si cura di suo figlio. Dall'uomo, voi dei, pretendete la giustizia, e voi stessi non la esercitate? Se vi si potesse citare in giudizio per violenza, come gli uomini, e prentedere espiazione, i tuoi templi, e quelli di Zeus e di Poseidone, sarebbero presto spogli di tesori. Come si possono condannare gli uomini, quando il loro delitto non è che una copia di ciò che presso gli dei si chiama bello e morale? ».

Le accuse di Creusa suonano ancor più appassionate. Non è, però, casuale che il più grave dei suoi rimproveri, ossia che Apollo abbia fatto uccidere il suo bambino, sia fondato su di un errore. E al termine della tragedia, non soltanto Atena attesta per suo fratello ch'egli ha almeno restituito il figlio alla madre; ma anche Creusa e Ione lo riconoscono, e il coro esorta alla fiducia negli dei, che in fondo conducono a buon esito le sorti dei buoni. Prima, però, qui come nell'*Ifigenia,* non ci eravamo minimamente accorti che la divinità interessata intervenisse al punto decisivo. Perfino quando la Pizia accoglie il trovatello, lo fa solo per umana compassione. La sua mente pia le fa attribuire ad ispirazione del dio l'aver serbato il cestello che doveva portare al riconoscimento, ma è certo che questi non non glielo ha ordinato. E riguardo al tentato avvelenamento, pensiamo pure che Ione sia stato salvato dal suo animo devoto (udendo la bestemmia di un presente, arrovescia la coppa del vino); ma il poeta ha volutamente evitato di fare qualsiasi accenno ad Apollo in relazione alla piega fortunata che prendeva la vicenda. Se dunque, ciononostante, Euripide imposta il finale su di un altro tono, ciò significa che questa non è una tragedia come l'*Elettra,* in cui trova sfogo lo sdegno contro il dio delfico. Neppure qui, però, Euripide recede dal suo rifiuto della fede popolare, dalla sua avversione per questo Apollo. Solo, la tragedia non è stata ispirata dall'esigenza interiore di prender posizione riguardo alla tradizione sacra (che del resto il poeta qui non rappresenta neppure). Né il momento religioso, né quello patriottico, ne determinano la sostanza. Il poeta intende dar forma a vicende umane, interiori ed esterne.

Persone individuate sono qui anche le fanciulle del coro, la vivacissima servitù nella casa degli Erettidi. Piene di vivo interessamento per la sorte della padrona, donne genuine, guidate dal sentimento, capaci di par-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

teggiare solo o per il bianco o per il nero, vedono subito in Ione un pericolo per Creusa, comunicano alla padrona, nonostante il divieto di Xuto, quanto è avvenuto, e divengono così perfino promotrici dell'azione. Lo stesso vale, e ancor più, per il vecchio servo fidato. Anch'egli non è il tipo teatrale del malvagio, ma è il servo che conosce una sola virtù, la fedeltà verso i padroni, e per servirli è disposto ad ogni delitto. Limitato e fanatico ancor più delle ragazze, crede capace di ogni cattiveria lo straniero entrato per matrimonio nella casa degli Erettidi, ed è quindi l'uomo più adatto a sobillare la padrona inquieta, facendola scendere fino alla propria bassezza. Pensiamo a quanto riferisce Tucidide, ossia che rientrava nell'imbarbarimento morale del suo tempo sospettare, dietro ogni azione altrui, intenzioni maligne, e procedere con tutti i mezzi alla difesa.

Il ritratto di Xuto è appena sbozzato. Un sovrano avvezzo a comandare, che gode del potere e della ricchezza e soffre soltanto di non avere eredi; immoderato, quindi, nella sua gioia, quando il dio adempie il suo desiderio più ardente, e preoccupato insieme tuttavia, per una certa delicatezza di sentimento, di alleviare alla moglie l'inevitabile delusione, dandole solo poco alla volta la dolorosa notizia. Questa è l'ultima impressione che riceviamo di lui. Poi egli viene allontanato con un pretesto. Deve restare personaggio secondario. Già all'inizio il poeta lo ha tenuto, con un artifizio, ancora per un poco lontano da Delfi, perché la madre e il figlio possano incontrarsi da soli. Su di loro, infatti, deve cadere tutta la luce.

In Ione Euripide, che ama rappresentare la gioventù con il suo idealismo, ha creato una delle sue figure più simpatiche. Ione ci appare occupato in faccende molto prosaiche, a pulire, con l'acqua e la ramazza, il pavimento del tempio. Ma il suo lavoro è nobilitato dalla dedizione con cui lo compie; egli è il vero ragazzo cantore (come il David di *Jahr des Herrn* di Waggerl), consapevole, con fierezza ed umiltà, d'essere al servizio del dio, e pienamente appagato dalla coincidenza di dovere e inclinazione. Lontano dal gran mondo, egli vive in purezza di cuore, reso beato anche dal personale rapporto in cui si trova col dio. Egli può infatti chiamare padre Apollo, che ha allevato nel suo tempio il trovatello. « Potessi servire Febo così in eterno, potessi non abbandonarlo mai! ». Quasi senza volerlo, aggiunge: « Ma se lo debbo abbandonare, sia allora per una buona fortuna! ». Parla sommesso in lui il presagio d'essere destinato ad altro.

Sopito nel suo cuore è anche il desiderio di una chiarificazione sulla sua origine, la nostalgia istintiva della madre e del padre terreno. Ce ne avvediamo quando, più tardi, nel suo colloquio con Creusa le apre spontaneamente il cuore. Ma lo specchio limpido della sua anima infantile viene sconvolto davvero solo quando la straniera gli narra ciò che Apollo ha fatto

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ad una fanciulla, ad una sua amica — dice. Dapprima gli pare una bestemmia, e solo guadualmente riesce a crederci. Ma la sensibilità etica parla così forte nella sua natura incorrotta, ch'egli osa rivolgere duri rimproveri al suo dio.

Poi le emozioni si susseguono. Il dio gli dà un padre. Ma alla sua gioia si mescola subito il dolore di dover cambiare la quieta felicità della sua fanciullezza con il frastuono del mondo. La ricchezza e la sovranità non lo attirano. Meglio essere un semplice cittadino, piuttosto che un pretendente al trono, visto di malocchio come un bastardo! Xuto taglia corto ai suoi dubbi: « Devi imparare ad essere felice », e gli dà l'incarico, come suo primo dovere rappresentativo, di allestire un banchetto. E il giovane deve vedere che la straniera, che gli aveva ispirato tanta confidenza, attenta alla sua vita. Il delitto, il primo di cui ha diretta esperienza, è enorme; enorme è quindi il suo sdegno. Il timore religioso non lo trattiene quasi dallo strappare Creusa dall'altare, che non dovrebbe proteggere un assassino. Ma una nuova emozione lo assale. La Pizia reca il cestello in cui, un giorno, ha trovato il neonato. I pensieri del giovane ritornano malinconici alla sua infanzia senza madre, ai dolori della madre sconosciuta. Chi era? Una schiava? O non è meglio lasciare che un velo continui a nascondere la sua origine? No, ciò significherebbe contrastare la volontà del dio. Scopre il cestello e riconosce, nella donna che voleva uccidere, la madre tanto desiderata. Il contatto con la vita lo ha reso così diffidente, ch'egli non crede più all'affermazione di lei d'avere avuto il figlio da Apollo. Ad Atena, certo, crederà. Ma non una parola di gioia salirà alle sue labbra per questa sua origine divina. Accetterà il trono degli Erettidi. Ed è maturo per tal compito: le esperienze di un giorno hanno fatto del ragazzo ingenuo un uomo pronto ad assolvere ogni compito della vita.

Su Creusa grava, come su Ifigenia, la terribile esperienza della gioventù. Ella ha sempre dinanzi agli occhi il giorno in cui il divino seduttore l'ha piegata, quasi ancora una bambina, alla sua voglia, il tempo terribile in cui, nel suo pudore di fanciulla, non osava confidarsi neppure con sua madre, i momenti spaventosi in cui, di nascosto e sola, aveva partorito, aveva esposto il suo bambino e, tornando poi sul luogo, non ve l'aveva più trovato. Erano poi giunti i lunghi anni dell'incertezza e dei tormenti di coscienza, sui quali non poteva far parola ad anima viva. Xuto, che aveva ottenuto da Eretteo la sua mano, voleva esserle davvero uno sposo; ma il rimanerle negata la fortuna della maternità aveva accresciuto tormento e amarezza. Ora ha seguito il marito a Delfi per implorare un figlio dal dio; ma Delfi le deve dare anche la certezza sul destino di suo figlio. Invece il dio respinge, mediante il suo rappresentante (che è Ione), la domanda penosa. Ed ella ha

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ora una nuova emozione. Apprende la risposta che il dio ha dato a Xuto, dalle serve, in una forma che suscita la sua ribellione: « A lui il dio ha dato ciò che ha negato a te ». Il vecchio servo desta i suoi sospetti sullo sposo, le fa balenare dinanzi agli occhi la rovina del suo matrimonio; butta fuori, infine, le brutali parole: « Devi difenderti, devi uccidere tuo marito e suo figlio ». Il consiglio non giunge ancora fino all'animo di Creusa; ma la concitazione febbrile in cui l'ha gettata la visita a Delfi trova sfogo in una lunga aria appassionata. Per un attimo vergogna e sdegno lottano ancora nell'animo di lei. Poi ella grida con impeto tutto quello che per tanto tempo ha gelosamente custodito in sé. Si volge verso il tempio, e grida forte al figlio di Latona, così forte che il dio, il quale non l'ha finora voluta ascoltare, ora non può fare a meno di farlo: « Sei tu che mi hai gettato nella miseria e nella vergogna, mentre, dio beato qual sei, godi del suono della cetra e del canto. Al mio sposo ora dai un figlio, ma il figlio mio — e tuo! — lo hai fatto morire! ». In questo stato d'animo hanno efficacia le insinuazioni del vecchio. Dall'incendiare il tempio di Apollo è trattenuta solo da paura esterna. Ad uccidere lo sposo certo non pensa; ma il figlio di lui... « ah, se potessi! ». Così ella diventa assassina.

Componendo questa scena, Euripide si sovvenne d'una sua opera precedente. Come già Medea, il coro invoca qui l'aiuto di Ecate, e il canto che intona mutua i pensieri da quella tragedia. In effetti Creusa è sul punto, come Medea, di uccidere la carne della sua carne. Eppure, come sono diverse, oltre alle situazioni, le persone! Medea è sin dall'inizio la donna al di là del bene e del male, la cui tragicità risiede nel proprio demone, che distrugge consapevolmente ogni suo bene. Creusa è invece donna di sentimenti miti che, portata da un terribile dolore a limiti di concitazione tali da smarrire la ragione, perde per influenza esterna la sua sensibilità naturale. La sua lunga aria non riflette, come il monologo di Medea, il conflitto di forze psichiche opposte, ma è il prorompere elementare dell'animo femminile sconvolto nel profondo. Un contrasto fra il desiderio di vendetta e l'amor materno sarebbe impossibile in lei. Tragico, per Creusa, è che ella, dominata interamente dal suo sentimento materno, venga sospinta da circostanze esterne in uno stato d'animo che la porta inconsapevolmente a distruggere quanto, come madre, con tutto il cuore desidera.

Euripide aveva già rappresentato, nel suo *Cresfonte,* la regina Merope che, sul punto di uccidere il proprio figlio che ritorna sconosciuto da terra straniera, ne viene all'ultimo momento trattenuta. Là però la madre non aveva avuto occasione, prima, di vedere il figlio. Qui l'efficacia artistica, la « commozione tragica » riposa, come nell'*Ifigenia,* proprio nell'incontro del tutto ignaro fra madre e figlio, durante il quale tuttavia (nello Schlegel que-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

sto effetto va completamente perduto) la natura stessa, al primo sguardo e alle prime parole, attira i due l'uno verso l'altro, mentre nei confronti di Xuto Ione non riesce a provare il minimo affetto. Appunto per questo lo spettatore assiste poi con orrore al rovesciarsi di tale sentimento naturale nel suo contrario, vede come la madre tenti di uccidere il figlio, e il figlio la madre, fino a che, del tutto inatteso (il poeta aveva prima intenzionalmente evitato di far parola del cestello) avviene il riconoscimento. Il quale si compie per vie esclusivamente umane; non è fortuito che la commedia nuova, spoglia di ogni elemento religioso, possa mutuare e rendere fisso il motivo del riconoscimento di bambini esposti, raggiunto attraverso le suppellettili. Esclusivamente umana avrebbe potuto essere anche la conclusione della vicenda; perché Atena è necessaria solo per la previsione del futuro, della discendenza ionica di Ione. Esclusivamente umano è infine il conflitto tragico, che nell'animo del giovane non sarebbe stato diverso, anche se, invece di Apollo, si fosse trattato di un padre umano.

Prevalgono nello *Ione* i medesimi motivi drammatici ricorrenti nelle tragedie che direttamente lo precedono. Già nell'*Elettra* avevamo trovato il riconoscimento e l'« intrigo », entrambi condotti con la medesima perizia e la medesima precisione. Essi erano susseguenti nel tempo, ma intimamente connessi fra di loro, perché l'astuzia era resa possibile solo dal riconoscimento dei due fratelli, ed entrambi erano poi indispensabili per conseguire il fine verso cui la tragedia tendeva, ossia il compimento della vendetta. Nell'*Elena* e nell'*Ifigenia* l'intrigo assumeva valore di per se stesso, perché aiutava i congiunti ritrovati a salvarsi da grave pericolo. Nell'*Ifigenia,* è vero, esso era nello stesso tempo in funzione di un compito più alto, ma portava, proprio come nell'*Elena,* allo snodarsi di una nuova azione indipendente, chiaramente distinta, nel suo sviluppo drammatico, da quella che precedeva. Nello *Ione* i due motivi sono di nuovo organicamente connessi fra loro, come nell'*Elettra;* tuttavia non sono più elementi architettonici d'ugual valore, sui quali s'inarchi, a comprenderli sotto di sé, la volta dell'insieme. Al contrario, il riconoscimento diviene il fine specifico della tragedia, il motivo che la determina dal prologo alla fine. L'intrigo è ad esso subordinato, ma non diviene, come nei drammi precedenti, una delle tante vie traverse che impediscono agli interessati di riconoscersi, e serve invece ad esasperare la tragicità. Non porta, infatti, la salvezza da un pericolo, ma suscita esso stesso un pericolo; non si rivolge contro barbari violenti, ma contro ciò che l'uomo ha di più caro al mondo e cerca con dolore. Così il dramma diventa una tragedia degli errori, e conduce l'uomo fino al margine del precipizio. Ma ciò che lo preserva dal cadervi non è l'accortezza umana, e tanto meno la veggenza di Apollo, il padre divino, che non ha pre-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

visto il pericolo e non fa nulla, dal canto suo, per scongiurarlo; Ione stesso non sa riconoscere, alla base di tali vicende, che una potenza sola, la *Tyche*:

> O Tyche, che già, con mutamento improvviso,
> gettasti milioni di uomini nella sventura,
> per poi sollevarli di nuovo alla felicità suprema,
> come ci era vicino l'abisso, ove sarei divenuto assassino
> di mia madre e avrei subito io pure sorte indegna! [1].

Per Sofocle era il culmine della blasfemia il rifiuto di Giocasta a credere negli oracoli e la sua negazione della preveggenza, fondata sulla fede nell'unico governo della *tyche*. In Euripide stesso, nel *Ciclope*, Ulisse chiudeva una preghiera disperata esclamando: « Altrimenti si dovrebbe credere che la *tyche* sia sovrana, e più forte della divinità ». La vita avrebbe dunque, in tal caso, smarrito anche per lui ogni significato. Ma già nell'*Ecuba* il vecchio Taltibio si rivolgeva a Zeus domandandogli in tono di rimprovero se dunque egli governasse ancora, o se fosse la *tyche* a determinare la sorte umana. Ora il piatto della bilancia s'inclina decisamente a favore della *tyche*. Nell'*Elena* essa era già l'unica potenza, del cui imperio gli uomini potessero fare l'esperienza, e qui tale convinzione è la somma che Creusa e Ione traggono dalle vicende che hanno vissuto. Tale è quindi l'intuizione di vita che ispirava il poeta nel suo ultimo periodo ateniese. In luogo della divinità viva che la fede di Eschilo e di Sofocle ravvisava al di là di ogni evento, si fa strada una nuova realtà, che deve assurgere più tardi, in una generazione divenuta incredula e avida di successo, alla maestà del divino, senza tuttavia riuscire mai a destare un profondo senso religioso e vera devozione. Per Euripide la *tyche* non è ancora una divinità, ma è una potenza di cui egli avverte dolorosamente l'azione quando accadimenti imprevedibili rendono vani i calcoli umani. « *Tyche*, non accortezza, è la vita degli uomini », dice un tragico posteriore, Cheremone. La *tyche* era certo una potenza ben reale. Mai, però, avrebbe potuto svelare il significato dell'essere come lo Zeus eschileo. Se infatti il termine aveva significato in origine ' ciò che può accadere ', ventura o sventura, ora non designava altro che il ' caso ', con il suo cieco imperio. E proprio in ciò risiedeva ora la tragicità dell'uomo, che, determinato per sua natura a perseguire fini razionali, era posto in un mondo che non lasciava trapelare alcun significato dagli eventi, e poteva addirittura spingere ad azioni irrazionali. La tragicità per-

---

[1] 1512 *ὦ μεταβαλοῦσα μυρίους ἤδη βροτῶν*
καὶ δυστυχῆσαι καὶθις αὖ πρᾶξαι καλῶς,
τύχη, παρ' οἵαν ἤλθομεν στάθμην βίου
μητέρα φονεῦσαι καὶ παθεῖν ἀνάξια.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

maneva, anche se il poeta, forse, nell'intimo del suo cuore nutriva la speranza che al di là dell'irrazionalità si potesse celare qualcosa d'altro, inafferrabile per l'uomo, ed egli si creasse perciò, almeno nella fantasia, un finale lieto.

La sorte tragica della fanciulla che suscita l'amore di un dio, è motivo cui Euripide ricorre anche nell'*Aiace,* e così pure nella *Melanippe,* rappresentata probabilmente non molto tempo prima dello *Ione.* Tutte e due le volte il padre divino, Poseidone, salva i suoi figli facendoli nutrire prodigiosamente da animali. La figura tragica è la giovane madre. Come Creusa, Alope è costretta a lagnarsi amaramente che il dio non si curi più di lei, anche se poi, a quanto sembra, egli la salverà infine dalla morte cui il rigido padre l'ha destinata. Nella *Melanippe* il poeta traeva dal medesimo motivo tutt'altro effetto. I bambini, che la giovane madre ha nascosto in una stalla e una mucca ha allattato, dovrebbero venire bruciati, per ordine del padre di Melanippe, perché rappresentano un fenomeno innaturale; e la stessa Melanippe dovrebbe prestare il suo aiuto nel rito. Ma la donna, il cui nome significa ' cavallo nero ', non è invano la nipote del centauro Chirone, celebre, nonostante il suo corpo metà umano e metà equino, per la sua saggezza, e la figlia di Ippo, che dal padre aveva ereditato la superiore forza dello spirito ed era stata per questo trasformata da Zeus in un demone benefico d'aspetto equino. Ella tenta quindi di lottare con motivi razionali contro simili idee superstiziose, e di dimostrare che al mondo non esistono mostri, ma solo opere della natura madre di ogni cosa, che da un unico principio trae le creazioni più disparate. Ciò che Melanippe riferisce come pensiero di sua madre, è speculazione empedoclea. Il discorso era il pezzo forte della tragedia, oggetto di ammirazione e di critiche. La piega decisiva all'azione drammatica doveva però certo venire dalla scoperta che la stessa Melanippe aveva dato alla luce i bambini. Purtroppo, non siamo però informati sul seguito della vicenda.

La storia di Auge era un'altra interpretazione dello stesso motivo. In questa tragedia Eracle aveva usato violenza, durante una festa notturna in Tegea, alla protagonista, una sacerdotessa d'Atena; e questa non aveva trovato, per partorire, altro luogo che lo stesso tempio. Ciò aveva suscitato l'ira della dea vergine. Ma Auge, disperata, si ribellava come Creusa alla divinità. « Nel tuo tempio ti piace, sì, vedere prede di morti, ma una nascita, invece, lo contaminerà? ». « Così volle la natura, che non conosce regolamenti ». Ignoriamo come venisse placata l'ira della dea. Comunque la vicenda era condotta a lieto fine per vie puramente umane. Da un anello che aveva regalato ad Auge in quella notte, Eracle riconosceva il bambino (che è il Telefo del mito troiano), ed otteneva anche per Auge il perdono

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

del padre. È questo il motivo prediletto della commedia nuova, e con una citazione esplicita Menandro testimonia di esserne debitore all'*Auge*.

All'incirca nello stesso periodo (non possiamo dire con certezza se prima o dopo), Euripide compose un'altra *Melanippe,* che i grammatici chiamarono « prigioniera », per distinguerla dalla prima, l'« accorta », la « filosofica ». Il poeta vi seguì in parte altre versioni del mito e trasferì l'azione in un'epoca posteriore. I gemelli nati da Melanippe venivano esposti, ma salvati da pastori ed allevati da una regina, Teano, come suoi stessi figli. Durante una partita di caccia i fratelli di Teano, che nel frattempo aveva avuto figli propri e voleva assicurare loro il trono, tendevano un'imboscata ai gemelli, che ne uscivano però vincitori, apprendevano poi la loro vera origine e liberavano la madre vera dalla prigionia in cui il padre l'aveva gettata.

La *Tiro* di Sofocle, appartenente pure a questo periodo, aveva contenuto del tutto analogo. Anche qui la protagonista, amata da Poseidone, dava alla luce due gemelli, che esponeva in una vasca. Anche qui i bambini venivano salvati da pastori. Cresciuti, andavano in cerca della madre ignota, venivano da lei riconosciuti grazie alla vasca che essi s'erano recati seco, e la liberavano da una condizione indegna. Ritrovando qui i motivi cari ad Euripide, ci è agevole supporre che Sofocle abbia tratto ispirazione dal poeta più giovane. D'altro canto pare che la *Tiro* abbia influenzato l'*Antiope* di Euripide, rappresentata posteriormente. È quindi probabile che i due poeti non sdegnassero di trarre insegnamento l'uno dall'altro.

Antiope e Ipsipile.

Anche Antiope ha suscitato, per sua sventura, l'amore di un dio. Viene scacciata dal padre e deve affidare ad un pastore in montagna i gemelli che ha avuto da Zeus. Vien perfino tenuta come schiava da suo zio, il re Lico di Tebe, e trattata così duramente dalla moglie di lui, Dirce, che finisce col fuggire dalla casa. Nella sua fuga giunge al casolare del pastore e s'incontra senza saperlo, come Creusa con Ione, con i suoi figli ormai adulti, Anfione e Zeto. Sopraggiunge (per una festa di Bacco) anche Dirce con uno stuolo di Menadi; pazza di furore, ella dà ordine di legare Antiope alle corna di un toro inferocito. Perché eseguano la crudele punizione, ella sceglie proprio i figli della poveretta. A questo punto il pastore riconosce Antiope, spiega ai figli chi ella sia, e questi compiono allora su Dirce la vendetta escogitata per la loro madre, così come l'autore del gruppo taurino farnese ha raffigurato. Anche Lico viene facilmente sopraffatto. Ermete lo salva dalla morte, ma egli è costretto a cedere il regno ai figli di Antiope, che sull'Isme-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

no erigono le mura di Tebe dalle sette porte e saranno in seguito colà venerati, coppia divina di gemelli, pari a quella dei Dioscuri.

La tragicità di Ipsipile consiste nelle conseguenze fatali che hanno per lei la sua bontà ed una sua buona azione. Quando le donne di Lemno, animate da impeto amazzonico, hanno ucciso tutti gli uomini, ella ha salvato suo padre; ha poi dovuto espiare il suo atto, è fuggita, e all'inizio del dramma la vediamo a Nemea, che attende, come schiava, al bambino di un sacerdote, piena di affetto premuroso per il suo pupillo (una scena idilliaca, in cui ella acquieta il pianto del bambino cantandogli una nenia con l'accompagnamento delle nacchere, ci può richiamare la parodo dello *Ione*), ma vicina, col pensiero, soltanto ai due gemelli ch'ella ha avuto da Giasone, al tempo del soggiorno dell'eroe a Lemno, e non ha più rivisto. Ella non immagina di averli ora dinanzi, nei due viandanti che chiedono accesso. L'incontro è breve, e lo spettatore non vedrà più, per il momento, i due figli, mentre assisterà all'accentuarsi del dolore di Ipsipile. Siamo al tempo della campagna dei Sette a Tebe, e Anfiarao le si presenta, chiedendole di mostrargli una sorgente fresca per una libagione sacra. Ella accondiscende, ma si rende così colpevole della morte del bambino che, privo di sorveglianza, viene ucciso da un serpente. In una scena concitata Ipsipile, di fronte alla madre del bambino, si carica di tutta la responsabilità, ma viene alla fine giustificata da Anfiarao e ottiene perfino il perdono della sua padrona, consolata dalla promessa di Anfiarao di indire, in memoria del bambino, una celebrazione permanente, i giuochi Nemei. Solo a questo punto tornano in scena i figli di Ipsipile che, a quanto sembra, proclamati vincitori alle prime gare, vengono riconosciuti da Anfiarao e da lui condotti alla madre. Non si perviene, quindi, ad un riconoscimento abilmente condotto, ma ad una scena lirica in cui madre e figli si narrano le proprie vicende e si abbandonano alla gioia del rivedersi. Al termine appare tuttavia il dio Dioniso a fare rivelazioni sul futuro e ad annunciare a sua nipote Ipsipile che il tempo dei suoi dolori è finito.

Malgrado gli ampi resti papirologici che possediamo, molte cose, in entrambe le tragedie, rimangono purtroppo oscure. Lo stesso riconoscimento, ad esempio, è andato perduto, e delle scene in cui la madre, non riconosciuta, s'incontra con i figli, possediamo troppo poco per poter istituire un raffronto con lo *Ione*. Non è del tutto sicura neppure la parte dei figli nella vicenda. Una cosa, però, è certa: come nello *Ione* abbiamo qui uno sviluppo drammatico molto animato, ricco di tragicità puramente umana, basata, nella sostanza, sull'inventiva del poeta. L'« intrigo », certo, manca completamente nell'*Ipsipile*, e nell'*Antiope* ha parte molto limitata alla fine, quando il pastore attira Lico nella sua capanna. Anche l'incontro della ma-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dre con i figli è sbrigato rapidamente. Al centro della vicenda sta la tragicità della madre infelice, e possiamo ben supporre che in entrambi i casi la loro angoscia non fosse rappresentata in toni meno patetici di quella di Creusa. Nell'*Antiope* doveva essere particolarmente efficace una scena in cui la madre, non ancora riconosciuta, invocava l'aiuto dei figli, ma narrando la sua storia ne incontrava l'incredulità. « Non posso immaginarmi — diceva uno dei due, come Ione — Zeus che carpisce furtivo, come un malfattore, una gioia amorosa ». Sembra ch'egli mettesse anche alla porta la supplice, ma dovesse in seguito convincersi ch'ella diceva la verità, e rimproverasse allora suo padre Zeus, ricordandogli che, se come dio si abbandonava ai suoi piaceri, aveva anche il dovere di aiutare i suoi figli nel bisogno. Nella *Ipsipile* i fatti venivano rappresentati in riferimento ancor più netto alla protagonista, e acquistavano valore solo in quanto suscitavano echi nel suo animo. Negli eventi esteriori dominava anche qui la *Tyche,* e Ipsipile, proprio come Creusa, riassumeva le sue esperienze dicendo che un gioco alterno aveva condotto lei e i suoi figli, ora alla gioia, ora al terrore.

L'UOMO E I SUOI SIMILI

IL DIRITTO DEL POETA AD UNA VITA PROPRIA

Antiope.

Nell'*Antiope* il poeta s'è anche giovato dell'opportunità di discutere un problema che lo interessava personalmente. Facendo voto, nel grande canto corale dell'*Eracle,* di continuare a servire le Muse anche da vecchio, egli agiva da uomo moderno, consapevole della sua inclinazione individuale e della missione che ne conseguiva; mentre il sentimento di vita dell'età precedente conosceva una sola missione: la dedizione allo stato, che era valida per tutti i cittadini e non ammetteva sostanziali differenze di personalità. Il conflitto che ciò implicava non poteva non giungere a piena maturazione nei tempi del bisogno, quando la patria esigeva da ogni singolo cittadino il dono di tutta la sua energia. Euripide ha rappresentato tale conflitto nell'*Antiope.* Il mito gli offriva la figura di Anfione, che era per Tebe il maestro del canto, l'inventore della musica. Euripide lo fa quindi entrare subito in scena con un inno e, con un indovinello ispirato ai *Segugi* di Sofocle, gli fa poi descrivere al coro il suo nuovo strumento, la lira. Giunge poi suo fratello Zeto, di tutt'altra natura, e in una lunga discussione, che ci è purtroppo conservata solo in forma frammentaria, viene messo alla prova l'ideale di vita di Anfione. Il fratello lo accusa di mollezza effeminata, che rende inclini solo al godimento e inetti all'attività pratica per l'utile dello stato, della famiglia e degli amici. Anfione si richiama al suo particolare ta-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

lento, allo spirito divino e all'inclinazione personale: certo, il servitore delle Muse non produce beni materiali. Ma a che giovano la ricchezza e il potere, ove difettino l'arte, la gioia del bello? Il cittadino tranquillo serve lo stato meglio degli uomini indaffarati, che finiscono col metterlo in pericolo. Zeto raccomanda l'irrobustimento del corpo; ma è lo spirito che guida lo stato e la casa, e un pensiero intelligente è più produttivo di molte mani, sia in pace che in guerra. « Il mio fine è questo: vorrei cantare, dire cose intelligenti, ma lontano dai traffici che consumano il midollo dello stato » [1].

In questa discussione Platone ha visto espressa l'antitesi teoretica sostanziale fra l'ideale di vita pratico-politico e quello musico-filosofico. A ragione. Euripide l'ha infatti mantenuta a tal fine su di un tono generale; e nelle singole parole echeggiano le polemiche del tempo. Ciò non toglie che l'insieme sia un'autentica professione di fede del poeta, e che Anfione sia una proiezione di lui stesso, come lo era stato, un giorno, Bellerofonte. La scena è originata dalla necessità interiore di rendersi conto se il servizio delle Muse, a cui la sua natura lo spingeva, avesse una legittimazione anche in epoca di angustie per la patria, e se il poeta potesse considerarsi buon Ateniese, non meno degli uomini politici nell'agora. Pienamente convinto egli dava risposta affermativa alla domanda. Ma al termine della tragedia, quando si tratta di sopraffare Lico, anche Anfione deve dare prova della sua energia, e il dio Ermete dichiara che le armi dello spirito e del corpo sono entrambe necessarie alla comunità. Ognuno deve però dare pieno sviluppo alle forze che la natura gli ha dato.

Euripide ha in tal modo affermato, nell'ambito della comunità, i particolari diritti della sua persona e della sua arte. E nel suo personale atteggiamento di vita la conseguenza ch'egli ne trasse fu d'abbandonare, di lì a poco, la città patria (sia pure non certo con l'intento di non farvi più ritorno). Nella sua arte questo suo nuovo sentimento di vita già da tempo si esprimeva nel distacco sempre più netto della tragicità individuale dai legami con lo stato e con la religione.

L'UOMO IN CONFLITTO CON I SUOI SIMILI

Oreste.

Questo nuovo atteggiamento non esclude affatto la calda partecipazione del poeta a quanto commuove, all'interno e all'esterno, il suo popolo

[1] **Suppl. Eur. p. 15, 34** *ἐγὼ μὲν οὖν ᾄδοιμι καὶ λέγοιμί τι*
σοφόν, ταράσσων μηδὲν ὧν πόλις νοσεῖ.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e la sua intenzione di servire la comunità con la sua arte. Nell'ultima opera composta ad Atene, l'*Oreste,* rappresentato nel 408, con la visione puramente estetica della vita umana individuale si congiungono ancora una volta motivi etici, religiosi e politici.

Nell'*Elettra* Euripide aveva levato un'appassionata protesta contro il comando apollineo del matricidio; nell'*Ifigenia* aveva rappresentato, umanamente, come Oreste ritrovasse la forza d'iniziare una nuova vita. Ma anche allora l'idea dell'assassino tormentato fino alla demenza continuò ad impegnare la sua fantasia. Dei sentimenti di Oreste prima e durante il delitto, nella nuova tragedia certo non si fa più parola. Tanto più a lungo si parla, in compenso, di ciò che lo commuove immediatamente dopo. Dalla sua stessa bocca apprendiamo come egli, l'assassino, abbia reso alla madre assassinata gli onori estremi, abbia fatto erigere il rogo, si sia occupato di raccoglierne le ossa. Che strazio, già in questi atti esteriori! E poi — era notte, ed egli era solo, solo con Pilade, quando gli era parso di vedere tre donne tenebrose, le terribili divinità che non si osano nominare. Oggi è il sesto giorno, da allora, ch'egli giace gravemente ammalato, nel corpo e nello spirito. Vi sono, sì, degli intervalli, nei quali la sua ragione è lucida. Ma neanche allora trova pace, e rifiuta il cibo, perché la vita è per lui solo tormento.

Già l'Oreste eschileo non aveva più da temere il tormento esterno delle Erinni, ma i martìri interiori. Era comparso, nel frattempo, il filosofo che, pur religioso, aveva dissociato l'etica dalla religione, indicando all'uomo nella sua stessa coscienza morale l'istanza di fronte alla quale era responsabile. Ma Socrate era un educatore, che guardava innanzi, additava dei fini e insegnava con mente lucida a trovare la via per raggiungerli. Voleva prevenire dalle azioni cattive; ispirava, per il presente, un senso di vergogna dell'esistenza transitoria, ma il passato lo lasciava in pace. Proprio questo, invece, era il punto che interessava di più il poeta, il turbamento dell'intera vita psichica provocato da un atto cattivo.

Qual è il tuo dolore? Che morto ti tormenta?

vien chiesto ad Oreste, ed egli risponde:

La coscienza, la consapevolezza d'un atto delittuoso [1].

Ciò che tormenta Oreste non è un semplice ricordo, e non sono neppure violenti fantasmi della fantasia eccitata, ma la conoscenza della natura del suo atto, la valutazione di esso nei confronti della sua stessa perso-

[1] 395 MEN. *τί χρῆμα πάσχεις; τίς σ' ἀπόλλυσιν νόσος;*
OR. *ἡ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα δεινὰ εἰργασμένος.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nalità. Proprio per questo tale conoscenza è più che un semplice atto intellettuale. Già nella *Medea* Euripide aveva contemplato gli abissi oscuri dell'anima. Ora, a Menelao, che non comprende il significato della conoscenza di cui parla Oreste (tanto era nuovo ciò che il poeta aveva da dire), questi spiega:

> È dolore, soprattutto dolore, che mi sconvolge.
> — È un dio cattivo, ma non insanabile.
> — E spiriti di follia, vendicatori del sangue materno [1].

Parole simili dovevano suonare paradosso; mai, infatti, un Greco aveva chiamato dio il dolore. Ma, ci avverte il poeta psicologo, ne merita il nome non meno delle Erinni della fede popolare. L'uno e le altre sono infatti le potenze irrazionali che salgono dall'intimo dell'uomo, senza l'intervento del suo volere. E il più grave, in questo caso, è che la lucida ragione non può combattere, come avveniva per Medea, questi impulsi sinistri, ma deve dar loro il suo assenso, li evoca, anzi, essa stessa. Proprio dalla consapevolezza d'aver commesso una cosa orribile derivano, infatti, la profonda depressione e le dissennanti immagini della fantasia che fanno delirare Oreste. In tal modo Euripide si raffigura la forza della coscienza, ch'egli non si limita qui a rappresentare nei suoi effetti concreti, ma che designa anche, per la prima volta, con un nome preciso. Egli precede così di gran lunga, in chiarezza psicologica, il suo popolo.

Ifigenia sentiva soltanto narrare l'accesso di demenza di uno straniero. Qui la prima impressione che riceviamo è data dall'immagine di Elettra che vigila fedele al capezzale del fratello sprofondato in un sonno di spossatezza e raccomanda, ansiosa, alle accorrenti donne del coro di non turbarne il riposo. (Una preghiera rivolta alla notte perché invii il sonno a placare i dolori poteva richiamare il *Filòttete* di Sofocle, rappresentato l'anno prima, e tutto l'insieme, le scene del sonno nelle *Trachinie* e nell'*Eracle;* una musica lieve sottolineava l'impressione causata dalle parole). Vediamo poi come ella assista, inorridita, ad un nuovo accesso, venga respinta dal malato che la crede un'Erinni, e si veli poi, piangendo, il capo, quando il fratello riprende i sensi, destandosi a nuovo tormento. Un quadro d'immensa miseria umana e d'immenso dolore, un quadro, insieme, d'abnegazione e d'amore fraterno fedelissimo; anche il primo pensiero lucido d'Oreste è di preoccupazione per la sorella. Non ci meraviglia che questa scena abbia avuto influenza sull'*Ifigenia* di Goethe.

---

1 397 MEN. *πῶς φῄς; σοφόν τοι τὸ σαφές, οὐ τὸ μὴ σαφές.*
OR. *λύπη μάλιστά γ' ἡ διαφθείρουσά με.*
MEN. *δεινὴ γὰρ ἡ θεός, ἀλλ' ὅμως ἰάσιμος.*
OR. *μανίαι τε, μητρὸς αἵματος τιμωρίαι.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Il nostro turbamento è tanto più profondo, perché già a questo punto il poeta ci fa pensare che colui che vediamo qui soffrire non è un delinquente avido di sangue, ma l'uomo che obbedì alla divinità. Egli non può quindi dare condanna più recisa dell'ordine di matricidio impartito da Apollo. Il dio ha agito empiamente. « Avessi chiesto a mio padre stesso se dovevo uccidere mia madre, mi avrebbe supplicato di non farlo, dal momento che non ne sarebbe derivato a lui alcun vantaggio, ed io ne dovevo avere tale dolore ». Che distanza dalla mentalità antica, per cui il sangue dell'ucciso esige, come un demone, nuovo sangue! Ora non è più l'al-di-là a perseguitare l'assassino (solo il tormento della coscienza può legare l'uccisore all'ucciso); la sua punizione è affare dei vivi, e a decidere, per essi, sul diritto dei morti, non è più il senso religioso, ma sono considerazioni etiche e sociali.

La soluzione del conflitto nelle *Eumenidi* di Eschilo già s'ispirava alla sensazione che la vendetta individuale di sangue non avesse più posto nello stadio statale dell'evoluzione umana. Per la generazione euripidea è cosa ovvia che l'assassinio nella casa regale interessi tutto il popolo di Argo e debba venir da questo giudicato. Il vecchio Tindaro muove lagnanza, non come vendicatore della figlia Clitennestra, ma come patrocinatore del *nomos* umano che vieta la bestiale vendetta di sangue e consente solo un procedimento giuridico; e Oreste, lottando per la sua vita, vien sospinto, nella sua difesa, sullo stesso terreno, e cerca dal canto suo di dimostrare come la donna che, in complotto con il suo amante segreto, aveva ucciso il re vincitore, abbia contravvenuto al *nomos* e nell'interesse della comunità debba quindi venire punita. Tutto questo è subentrato, sostituendolo, al dovere religioso. E tanto vale già a mostrarci la diversità dei tempi rispetto ad Eschilo. Ancora più indicativo è un altro elemento. Lo stato prende le sue decisioni non più tramite il collegio giudiziario dell'Areopago, scelto fra gli uomini migliori, che si considerava organo della giustizia divina e voleva attuare il diritto in piena consapevolezza della propria responsabilità, ma mediante l'assemblea del popolo, della massa, che non ha né la capacità né l'intenzione di giudicare oggettivamente, è determinata dalla simpatia e dalla passione e consigliata da uomini che ben sovente si fanno guidare, anziché dal senso del diritto o dall'interesse comune, da motivi del tutto personali. È questa l'istanza idonea a valutare oggettivamente, per un atto come quello d'Oreste, il profondo conflitto in cui si trova colui che l'ha compiuto?

Reggendosi al suo fedele amico Pilade, l'infermo Oreste s'avvia a difendere personalmente davanti al popolo la sua causa. Lo svolgersi dell'udienza vien riferito ad Elettra da un vecchio servitore.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Si sono trovati, sì, uomini come Diomede, il compagno d'armi di Agamennone, che hanno cercato, concretamente, una via di mezzo, proponendo come punizione soltanto l'esilio. Un contadino, che vivendo in campagna conservava una mente sana e non subiva la suggestione popolare, ha persino visto in Oreste il benefattore dello stato, meritevole di una corona onorifica, e nessuno ha saputo opporgli delle ragioni concrete. Ma poi gente togata ha assecondato la massa volubile, poi gli amici di Egisto hanno istigato gli animi, poi un demagogo loquace ha esibito quanto Tindaro gli aveva suggerito; e anche se il richiamo di Oreste alla necessità che l'uxoricidio, nell'interesse di tutti, venisse punito, non manca di fare impressione, pure nella massa « vince il cattivo », che chiede la morte dei due fratelli. Solo per grazia speciale (il poeta ne ha bisogno per snodare il suo intreccio) Oreste ottiene che sia permesso, a lui e ad Elettra, di darsi la morte da sé.

La figura più antipatica è quella di Menelao reduce da Troia; già per Aristotele egli è l'esempio di caratterizzazione negativa, immotivata, di un personaggio. Con simile criterio etico faremmo però torto al creatore del dramma psicologico, e Menelao non è un esempio astratto di malvagità. Lo zio, nel quale i fratelli ripongono tutte le loro speranze, non è, in realtà, privo di ogni senso della parentela e di ogni pietà; anzi, in un colloquio con Oreste e Tindaro prima dell'udienza, egli osa contraddire il suo vecchio suocero, e si atteggia perfino a uomo conscio della propria responsabilità, che rifiuta ogni imposizione, foss'anche quella del *nomos,* come indegna della persona libera. Ma dietro le grandi parole si cela, come già nelle *Troadi,* il debole, che cede di fronte ad ogni volontà autentica, e più ancora di fronte al capriccio popolare. « È costrizione, ormai, che l'uomo accorto si adatti alle circostanze del tempo », egli ironizza su se stesso. Oltre alla debolezza, c'è in lui anche qualcosa di peggio: alla morte di Oreste l'eredità di Agamennone toccherà a lui. Perciò si guarda bene dal pronunciare una parola in suo favore dinanzi al popolo, e la sua degna sposa, Elena, imprime già, nel palazzo, il suo suggello sulla nuova proprietà.

È allora da stupire che dopo simili esperienze e delusioni i pensieri e i sentimenti d'Oreste prendano tutt'altra piega? Dopo l'assassinio, la sua coscienza gli aveva mostrato solo il lato orribile della sua azione. Difendendosi contro l'incomprensione e l'ingiustizia egli è invece spinto, senza volerlo, già di fronte a Tindaro, a ricercare tutti gli elementi che parlano a suo favore, il comando del dio, l'argomento eschileo del superiore valore della vita dell'uomo, e anzitutto il conflitto etico in cui si trovava. « Ella ha avuto quanto meritava, ma tu non hai agito bene », aveva detto il poeta stesso nell'*Elettra* per bocca dei Dioscuri, e il vecchio Tindaro ora lo ripete. Ma se egli sotto-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

linea esclusivamente la colpa d'Oreste, per fondarvi la necessità della punizione, allora Oreste, di cui avevamo sentito prima la commovente autoaccusa, se ne sente stimolato a porre in evidenza l'altro aspetto del suo atto.

> Ho agito da empio, uccidendo la madre;
> d'altra parte, tuttavia pio, per aver vendicato il padre [1].

Ciò significa per lui assumere un nuovo atteggiamento di fronte alla sua azione, e a tale metamorfosi interiore s'accompagna anche un diverso atteggiamento nei confronti della vita esteriore. Che in Oreste, malgrado i suoi dolori, non sia estinto l'istintivo impulso alla vita che anima ogni uomo, e il Greco in particolare, il poeta ce lo aveva fatto avvertire sin dall'inizio. « Salvami », era stata la sua prima parola a Menelao, e una volta che questi era venuto a mancare alla sua fiducia, egli s'era deciso, pur nella sua debolezza fisica, a lottare per la vita dinanzi al popolo. Anche questo invano. Il fondo del dolore è stato toccato, e i due fratelli si salutano per sempre. Interviene, invece, un mutamento inatteso.

A provocarlo è Pilade, l'amico pronto al sacrificio, in netta antitesi con Menelao, il parente meschino. Anche qui egli è il « fratello » che ha compiuto con lui il delitto, che per quello ha sofferto (suo padre lo ha scacciato, come un empio assassino) e che anche ora è risoluto a dividere il destino d'Oreste. Ma come nell'*Ifigenia* egli è insieme l'uomo dal temperamento attivo, che anche di fronte alla morte incita all'azione, il più adatto per indicare all'amico una nuova meta da perseguire e a trascinarlo con sé. « Una volta che dobbiamo morire, vendichiamoci almeno di Menelao, uccidendo Elena; ce ne sarà grata tutta l'Ellade, su cui ella ha portato tanta sventura ».

Quanto Elena tema la vendetta dei Greci, lo abbiamo veduto sin dall'inizio. Poi ella stessa ci è apparsa, in una breve scena, sufficiente, per il poeta, a creare un quadro completo. La moglie dello zio si reca da Elettra, che afflitta da dolore indicibile assiste il fratello. Una fuggevole domanda di cortesia (« Come state? Da quanto tempo è ammalato? ») serve solo a introdurre una richiesta. Elettra dovrebbe deporre sul sepolcro di Clitennestra, come offerta, una ciocca di capelli di Elena. Ella ha infatti paura di mostrarsi in pubblico, e mandare una serva non le sembra opportuno. Che cosa debba costare ad Elettra abbandonare il fratello e accostarsi al sepolcro della madre uccisa, ella, insensibile e priva di tatto, non se lo domanda. E solo un richiamo molto insistente ai doveri di riconoscenza che la sua giovane figlia Ermione ha verso Clitennestra, che le è stata vice-madre, la induce

---

1 546 *ἐγὼ δ' ἀνόσιός εἰμι μητέρα κτανών,*
ὅσιος δέ γ' ἕτερον ὄνομα, τιμωρῶν πατρί.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

a mandare questa piuttosto che Elettra. Alle amare parole di Elettra, Elena risponde con calma cortesia; andandosene, trova perfino una frase fatta che esprime interessamento per i « due infelici ». Ma Elettra non si lascia ingannare; il suo sguardo acuto di donna ha notato con che cura Elena, recidendo il ricciolo, ha badato a non guastare la capigliatura. « È l'Elena di prima », la donna frivola che s'è portata da Troia una folla di servitori con specchi e vasetti di creme. Anche altrove il poeta s'è preoccupato di farci dimenticare la sua « nuova Elena », così che potessimo qui concepirne la morte come giusta espiazione. Tuttavia ci sorprende moltissimo che Pilade proponga improvvisamente, per vendicarsi di Menelao, di ucciderne con l'inganno la moglie inerme, e che non solo Oreste accolga con entusiasmo il progetto, ma anche Elettra appoggi attivamente gli uomini, mostrando loro il mezzo per potersi proteggere da un'eventuale reazione di Menelao: impadronirsi, cioè, di Ermione, e avvalersene come d'un ostaggio nei confronti del padre. Entrambi i progetti sembrano riuscire. Con un pretesto Ermione viene attirata nel palazzo in cui già si trova Elena, e donde, di lì a poco, esce a precipizio, tremante di paura, un eunuco frigio, che narra al coro ciò che è accaduto all'interno. È tanto agitato, che non sa dare un normale resoconto, ma in una effusione lirica descrive come Oreste e Pilade « simili a cinghiali feroci », si siano repentinamente gettati su Elena, abbiano cacciato via gli schiavi, e già fossero sul punto di finire la padrona, quando questa di colpo, prodigiosamente, era sparita.

Accorso alla notizia dell'accaduto, Menelao scorge, sul tetto, Oreste, insieme con Elettra e Pilade, che vibra la spada contro la gola di Ermione. Per salvare la vita alla figlia il padre è ora pronto a tutto. Assistiamo allora ad un nuovo fatto sorprendente. Oreste dà l'ordine, ciononostante, di appiccare il fuoco al palazzo dei suoi padri; e dobbiamo attenderci che anche Ermione cada vittima del suo furore. Appare invece Apollo, impone la pace e presagisce un futuro in cui ogni odio e ogni dolore saranno dimenticati.

Per renderci ragione di questo finale, daremo ancora una scorsa all'opera intera.

La vicenda ha inizio proprio là ove quella dell'*Elettra* terminava. Dall'assassinio sono trascorsi sei giorni; ma questo intervallo di tempo ha solo accentuato i tormenti di Oreste. Anche qui, le Erinni che lo perseguitano abitano nel suo animo. L'ordine di Apollo rimane presupposto e serve a liberare la coscienza d'Oreste dalla sua responsabilità; è però disceso al livello di materia leggendaria tramandata, senza sostanziale valore. Del destino della casa si fa parola ancora soltanto in parti liriche. Difendendosi, Oreste si richiama naturalmente ancora al suo dovere filiale e sottolinea, tradizionalmente, l'ambivalenza del suo atto. Ma matricidio rimane matricidio, e la

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vendetta di sangue, quando si rivolge contro i propri genitori, è delitto, è empietà: il coro lo afferma con decisione e si raffigura, come nell'*Elettra* facevano i fratelli stessi, la scena tragica della madre che nell'angoscia di morte implora pietà dai suoi figli. Del tutto nuovo è invece il modo in cui vien qui giudicato l'assassinio, come violazione del *nomos* dal punto di vista della società umana.

In Eschilo la tragedia degli Atridi si concludeva con la restituzione ad Oreste, assolto da un istituto d'origine divina qual era l'Areopago, dei suoi diritti di cittadino. Il resto non interessava il poeta. Anche nelle due *Elettre* il matricidio è problema etico-religioso che riguarda soltanto chi l'ha compiuto. Nell'*Ifigenia* si parla della vita d'Oreste successiva al delitto; ma anche qui la persona di Oreste e la sua guarigione interiore sono, entro la cornice mitica, unico tema dell'opera. Nell'*Oreste* affiora per la prima volta il problema dell'atteggiamento che di fronte al matricidio assumono gli altri uomini, e contenuto della tragedia diventa la lotta che i due fratelli debbono condurre contro i loro simili per riacquistare i loro diritti all'esistenza e il loro posto nella società. Il matricidio rimane punto d'avvio, ma appartiene ormai al passato, e il tanto discusso problema religioso passa quindi in secondo piano.

La cosa più rilevante è che i tormenti spirituali di Oreste, rappresentati dal poeta all'inizio in forma così patetica, vengono nella seconda parte totalmente dimenticati. Il che non è da sottovalutare, né, tanto meno, da spiegare con l'intento del poeta d'iniziare l'opera con scene di sicura efficacia teatrale. È invece evidente quale sia il loro valore drammatico. Tutta la tragedia si fonda sul contrasto fra l'Oreste sofferente che vediamo all'inizio e la forte attività ch'egli svolge in seguito. Lo spettatore deve quindi ricevere la netta impressione che l'atteggiamento spirituale di Oreste muti nel corso della tragedia — come del resto già avveniva nell'*Ifigenia*. E come si raffigura il poeta tale mutamento?

Nella filosofia greca popolare è luogo comune che gli affetti più forti, dolore, collera, amore, vengano vinti quando, da circostanze esterne o per volontà propria, l'uomo sia attirato da altri oggetti che ne impegnino interamente i sentimenti e il pensiero. E a questa esperienza di vita Euripide informa qui appunto la sua opera. Il suo Oreste supera i tormenti interiori (non domandiamoci se sarà per sempre), perché la vita stessa lo sospinge su un altro cammino. Per farcelo intendere il poeta non ricorre ad analisi psicologiche o a monologhi e a riflessioni, ma si avvale direttamente dell'azione. Noi vediamo come questo giovane, che reca in sé, pur nel suo dolore, una naturale propensione alla vita, sia spinto proprio dall'ostilità e dalla malvagità dei suoi simili ad uscire dal suo stato d'animo improntato esclusivamente dal

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dolore, per investirsi d'una volontà di resistenza; e vediamo come l'amico fedele (pensiamo al Teseo dell'*Eracle*) lo aiuti a ritrovare l'energia necessaria per riprendere in mano, positivamente, le redini del suo destino.

La struttura esterna della tragedia può richiamarci già sia all'*Elena,* che all'*Ifigenia.* È vero che il riconoscimento dei due fratelli appartiene qui all'antefatto. Ma, come nell'*Ifigenia,* i due fratelli ritrovatisi sono esposti al più grave pericolo, e nella seconda parte anche in questo caso ha inizio una nuova azione, imperniata sul motivo dell'« intrigo ». Non dimentichiamo tuttavia che esiste fra questa e le due opere precedenti un divario significativo.

Nell'*Ifigenia* e nell'*Elena* la salvezza dal pericolo mortale proviene dall'astuzia. Nell'*Oreste* il poeta ha cura di ripetere più volte, sin dalla prima parte, che i due fratelli si trovano sotto stretta sorveglianza, e che una fuga sarebbe quindi impossibile; ciò che spinge Oreste all'attività e introduce l'azione ad intrigo non è quindi la speranza di salvare la vita, ma la proposta di Pilade di vendicarsi di Menelao, prima di morire, uccidendogli Elena. Oreste vi aderisce senza neppur riflettere, ancor prima che l'amico abbellisca il vile assassinio della donna inerme facendogli balenare l'idea che non sarà più chiamato matricida, perché si sarà acquistata la fama d'uccisore della donna più odiata dell'Ellade. Per ben tre volte gli sentiamo dire: « Morirò volentieri, se la cosa riesce! ». La brama di vendetta lo domina interamente. Solo dopo che si è proposto un fine preciso, che si è assegnato un compito, i suoi pensieri si spingono più innanzi:

> Se una sola cosa ottenessimo, potremmo dirci fortunati:
> se, insperata, da qualche parte ci venisse una via di salvezza,
> se potessimo uccidere, senza essere uccisi [1].

« Vano desiderio! », soggiunge egli stesso; ma la sorella interviene: « Io vedo una via di salvezza ». È la prima volta che questa parola entra nei loro discorsi. Ma il consiglio d'Elettra, d'impadronirsi d'Ermione, può valere soltanto a proteggere i due fratelli dalla vendetta di Menelao. E la lotta contro Menelao è il motivo su cui s'impernia anche l'azione che segue. Il pericolo immediato di morte, che incombe sui fratelli per la condanna del popolo, sembra quasi dimenticato. Si pensa, al più, che gli Argivi potrebbero appoggiare Menelao nella sua vendetta. Solo nella scena finale, in cui i fratelli si trovano di fronte allo zio, Oreste ripete ciò che aveva, in principio, sperato da lui: « Va dagli Argivi e inducili a rinunciare alla nostra morte! ». Che Menelao possa o no riuscirci, ora che la condanna è già pronunciata, non è

---

[1] 1172 *ἑνὸς γὰρ εἰ λαβοίμεθ', εὐτυχοῖμεν ἄν, —*
εἰ ποθεν ἔλπτος παραπέσοι σωτηρία
κτανοῦσι, μὴ θανοῦσιν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

cosa che in questo momento interessi. L'autore vuol solo mostrarci che questi ora, per salvare la figlia, è pronto a tutto: « Mi tieni in pugno! ». È così raggiunto il punto che nell'*Ifigenia* e nell'*Elena* costituisce il fine dell'intero intrigo: la salvezza da un pericolo mortale è ora imminente. Avviene invece, proprio ora, il mutamento inatteso. Prima ancora che Menelao possa pronunciare l'ultima, decisiva parola, Oreste dà ordine di appiccare il fuoco al palazzo paterno (è simboleggiata in ciò per noi la fine di tutta la stirpe) e non possiamo dubitare che egli abbia intenzione di uccidere Ermione. Il che significa ch'egli rinuncia all'intervento di Menelao a suo favore presso il popolo, e quindi alla possibilità di salvezza. Il desiderio di vendetta ha vinto sull'impulso alla vita. Come nella *Medea,* il demone della passione è pronto a distruggere la propria esistenza, pur di ferire il nemico nel suo punto più sensibile.

Un anno prima Sofocle aveva mostrato Filottete irreparabilmente accecato dal proprio odio e dalla propria caparbietà, e condotto infine sulla giusta via solo dal consiglio di Eracle. In Euripide appare Apollo, non però in veste di amico divino e consigliere, ma come vero *deus ex machina,* ad imporre la pace con la sua parola autoritaria. E se Sofocle ci aveva comunicato la consolante certezza che la divinità benevola conduce le cose a buon termine, assai meglio degli stessi uomini, soggetti ad errare, l'apparizione del dio suscita qui altri pensieri. Egli ci fa sapere che Elena è stata salvata da lui: dato che gli dei si sono avvalsi della sua bellezza per scatenare una guerra immane, la compenseranno ora facendola assurgere alla divinità. Nell'*Elena* la divinizzazione era la conseguenza della nuova fisionomia che veniva attribuita alla protagonista. Qui l'esaltazione della donna, così motivata, ha un effetto grottesco, è una satira dell'idea di giustizia divina. Né più sul serio possiamo prendere l'atteggiamento di Oreste, che per ordine d'Apollo dimentica di colpo tutti i suoi sentimenti vendicativi, saluta Menelao come suocero e vuol prendere in moglie Ermione, cui aveva tenuto fino a un momento prima la spada alla gola. Rimane soltanto l'impressione che una passione violentissima abbia condotto gli uomini fino ad un punto, in cui una vera via d'uscita non era più possibile.

Disse Jakob Burckhardt che Euripide era certo « lontanissimo dal supporre che il comportamento di Oreste, Pilade ed Elettra nella seconda parte del dramma avrebbe potuto costituire una macchia per tale singolare terzetto »; e per questa sua interpretazione ha trovato ancora seguaci, in tempo molto recente. Solo una sensibilità cristiana, essi dicono, potrebbe rimanere urtata dalla caratterizzazione dei personaggi in questa parte. « Per il Greco Euripide era cosa ovvia che uomini in lotta per la loro vita considerassero lecito qualsiasi mezzo da usarsi contro i loro nemici ». Si badi però che Oreste

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e Pilade non vogliono affatto uccidere Elena perché ciò sia necessario nella lotta per la loro vita, ma perché sono spinti dal desiderio di vendicarsi su Menelao. E anche se nello spirito dell'etica greca antica perfino un uomo come Solone considera fine della sua vita giovare agli amici e nuocere ai nemici, certamente egli, costante ricercatore della giusta misura, non avrebbe approvato una smisurata brama di vendetta, né avrebbe ritenuto lecito ogni mezzo nella lotta contro il nemico. Nello spirito di Socrate, Platone si oppose esplicitamente all'antica massima etica. E che cosa, al tempo di Euripide, si pensasse in genere di essa, ce lo dice Tucidide, che già a proposito dello *Ione,* per il complotto subdolo del vecchio, abbiamo avuto occasione di citare (v. p. 463). Descrivendo con orrore l'imbarbarimento etico e la confusione delle idee che durante la guerra s'erano diffusi in Grecia, lo storiografo ne denunzia come indizio più emergente ' la raffinatezza dei complotti e l'atrocità delle vendette '. « Vendicarsi sull'avversario era cosa più apprezzata del non aver patito, prima, alcun male ». Ecco l'esperienza dolorosa che Euripide fece dei suoi contemporanei, e che gli ispirò il ritratto dei suoi personaggi. O qualcuno davvero crede ch'egli abbia considerato eticamente legittimo, e anzi un atto glorioso, che due robusti giovani trascinino una donna inerme al focolare, il luogo più sacro della casa, per trucidarvela, e che, oltre a servirsi, come d'ostaggio, d'Ermione, che è quasi una bambina e del tutto innocente, essi prevedano sin dal principio la possibilità d'ucciderla?

Il giudizio degli antichi filologi (non certo ispirato a « sensibilità cristiana ») è che in questa tragedia tutti i personaggi, fatta eccezione per Pilade, siano caratteri moralmente cattivi. In tale valutazione essi si sono lasciati evidentemente sviare dalla seconda parte, fraintendendo così la vera idea del poeta. All'inizio, anche Oreste ed Elettra, non meno di Pilade, oltre a venirci proposti come modelli di genuino affetto fraterno e di amicizia, sono figure di giovani che meritano la nostra piena simpatia. Il poeta ha cura, anzi, ch'essi non la perdano neppure in seguito; nello stesso tempo però ci fa avvertire con dolore che in loro vanno affiorando lineamenti estranei alla loro natura originaria. Diviene ora motivo di tragicità per gli uomini che anche le nature nobili, nell'inevitabile lotta contro la stupidità e la bassezza dei loro simili, finiscano col degradarsi, col rendersi schiavi delle medesime passioni degli altri e difendersi con le loro stesse armi.

In queste ultime tragedie il frequente ricorso al motivo dell'intrigo fa sì che nell'azione come nella caratterizzazione dei personaggi s'insinuino tratti tipici. Anche Oreste ed Elettra, da personalità ben individuate, simpatiche e degne di compassione quali erano all'inizio, si trasformano, nel corso dell'azione, in figure che rammentano gli Ateniesi medi di quell'epoca, inselvatichiti dalla guerra.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Come questa tragedia sia profondamente radicata nelle esperienze immediate del poeta, emerge nel modo più evidente dalla descrizione del dibattito giuridico nell'assemblea popolare; essa è per vivezza e mordente incisività paragonabile alle caricature di Aristofane, che supera poi di gran lunga in serietà ed amarezza. Ancora una volta parla qui il correttore del suo popolo. Il suo monito raggiunge la massima immediatezza quando, ad esempio, vanta gli uomini di campagna, che in antitesi al volgo cittadino, con il loro sano buon senso « sono l'unica salvezza dello stato », oppure quando pone in guardia dai demagoghi, che vogliono compiacere la massa, e in tal modo conducono lo stato alla rovina. Che poi il ritratto, individuatissimo, del principale di questi arruffapopoli, che non è neppure un vero cittadino, vada riferito ad un personaggio reale, è supposizione che, a buon diritto, hanno già avanzato gli antichi filologi; e giusta è comunque la loro impressione che Euripide dovesse odiare questo Cleofonte perché, poco prima, aveva vanificato l'ultima possibilità di pace. Già nell'*Elena* il poeta aveva dichiarato che, una volta fatta la scelta cruenta, la lotta non sarebbe più sparita dalla vita dei popoli. Ora Tindaro conclude la sua dura condanna della vendetta privata, che apre una lunga catena di assassini, esortando con calore ad evitare la ferina brama di sangue, che « distrugge campagne e città ». E in questo senso gli spettatori ateniesi avranno certamente inteso anche l'ammonimento finale che Apollo rivolge ai contendenti: « Onorate la più bella divinità, la pace! » [1]. *Eirene* era termine limitato allora ancora esclusivamente al linguaggio politico. Usandolo qui, Euripide ha pensato quindi, oltre alla conciliazione degli individui, anche e più ancora alla pace nella cittadinanza e nella vita dei popoli.

Fu l'ultimo avvertimento che il poeta rivolse ai concittadini prima di allontanarsi.

CONTENUTO E FORMA DELLA TRAGEDIA EURIPIDEA

Euripide era una natura sensibile, reagiva facilmente alle sollecitazioni esterne, che trasformava in esperienze interiori e si sentiva portato a rivestire di forma artistica. Non stupisce che la sua produzione non presenti la compiutezza dell'opera sofoclea. Eppure, già agli occhi dei suoi contemporanei, il carattere complessivo della sua creazione era così spiccato, ch'essi riconobbero in lui l'esponente di un particolare indirizzo poetico e lo posero in antitesi con Eschilo e Sofocle.

---

1 1682 *ἴτε νυν καθ' ὁδόν, τὴν καλλίστην θεῶν Εἰρήνην τιμῶντες.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Qual era la novità di quest'arte? Anzitutto un mutato atteggiamento nei confronti della tradizione religiosa. Per Euripide essa non è più storia sacra che, pur non possedendo una forma canonica, rappresenta tuttavia l'autorità riconosciuta di cui si tratta d'interpretare il significato; è invece opera umana, invenzione di antichi cantori, e offre al poeta moderno soltanto la materia cui egli, di propria invenzione, attribuisce un significato. Già fare di Medea un'infanticida significa per Euripide ricreare il mito; e il suo Bellerofonte e il suo Eracle non sono più figure di una tradizione modernamente interpretata, ma creazioni del poeta, il cui contenuto è ispirato al suo essere e alla sua esperienza personali. Nelle ultime tragedie, nell'*Ifigenia,* nello *Ione* e nell'*Oreste,* il mito offre, anche esteriormente, solo il punto d'avvio, e anche l'intreccio è, nell'insieme, liberamente inventato.

Il che implica altre conseguenze. La tragedia antica era, da un punto di vista formale, drammatizzazione di un mito. Come nel mito, il contenuto era quindi fornito da un evento; e sebbene a compirne il senso fossero poi i personaggi, l'azione vi aveva pur sempre carattere di priorità. Tutta l'evoluzione del quinto secolo mirò poi a sospingere al centro del dramma, come nelle arti figurative, l'uomo in quanto tale. Come sempre, era però necessaria una mente creatrice che indicasse la via. Lo fece Euripide. L'azione, certo, lo interessava ancora, ma più lo attirava l'uomo, con i suoi atti, i suoi sentimenti e dolori; egli lo vide in modo del tutto nuovo, suo proprio.

La Clitennestra di Eschilo si erge, sì, dinanzi alla nostra fantasia come una figura sanguinaria, una grande colpevole dall'animo virile. Ella diviene però personaggio tragico, per il poeta, solo in quanto anello nella catena degli eventi. Ciò che matura nel suo animo ha valore solo in quanto conduce verso il fine drammatico che il poeta persegue. Ciò che la agita prima e dopo il delitto ci risulta ben chiaro; ma sul vero motivo che la induce all'assassinio, direttamente non veniamo a sapere nulla. Anche Aiace ed Antigone hanno certo un loro carattere ben delineato, visto però soltanto nella prospettiva del compito concreto che nella tragedia essi debbono assolvere. Eroismo e prontezza al sacrificio conferiscono loro un *ethos* preciso, un atteggiamento spirituale che ne giustifica le azioni, ma al di là di tale lineamento fondamentale, creando il personaggio, il poeta non va. Dei sentimenti, poniamo, che Antigone nutre per Emone, dalle sue labbra non esce parola. Ancora nello stesso Euripide il ritratto di Alcesti è interamente determinato dalla funzione drammatica ch'ella assolve; e perché l'idea del sacrificio ne emerga tanto più limpida, anch'egli ha evitato di parlare dei sentimenti amorosi ch'ella nutre per il marito. Tutt'altro avviene invece per la *Medea.* La tradizione forniva al poeta soltanto la figura sconcertante della maga, ma non

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

l'infanticidio. Non è quindi più l'azione a determinare il ritratto dei personaggi, ma questo è viceversa l'occasione per escogitare il fine della vicenda.

Si è detto, recentemente, che neppure Euripide, come tutta la tragedia attica, abbia rappresentato veri « caratteri »; e certo è giusto dire che il concetto moderno di carattere, maturato sul terreno dell'individualismo in una società infinitamente differenziata e perfettamente consapevole di tale differenziazione, non è senz'altro trasferibile all'Atene del quinto secolo. Né Euripide, del resto, intendeva comporre con la sua *Medea* un « dramma di caratteri », il cui fine fosse esclusivamente di seguire l'intima natura di una persona, nei suoi lineamenti permanenti e nel suo evolversi, fin nelle minime manifestazioni della vita. Non si deve, però, neppure disconoscere che la figura di Medea lo attrasse irresistibilmente in quanto fenomeno psicologico, ed egli volle rappresentare la tragicità di questa donna, che per la propria natura (egli lo vedeva chiaramente) era costretta a soffrire non altrimenti di Aiace e di Antigone. Il poeta non ci vuol proporre la tragicità della donna, in generale, respinta dal marito, ma di Medea, dell'individuo Medea.

È fatale per Medea che sull'intelletto e sull'amor materno abbia in lei la meglio il demone della vendetta. Non è però la sorte esterna ad evocarlo. Certo senza l'infedeltà di Giasone Medea non sarebbe divenuta infanticida; ma il motivo determinante del suo atto risiede nella sua natura individuale, che non sa tollerare offesa e non può non vendicarsene, anche a prezzo dell'autodistruzione. La tragicità sta proprio nel suo essere anche madre, e quindi destinata ella stessa a soffrire del suo atto più d'ogni altro.

Euripide fu il primo a cogliere nettamente questo tragico dissidio nell'intimo dell'uomo e a rappresentarlo. L'unitarietà della persona non ne risulta compromessa. Il poeta conosceva abbastanza bene la vita, per sapere che anche un uomo forte può avere un animo diviso. E la stessa esperienza di vita gli insegnava pure che la medesima persona può presentare, successivamente nel tempo, tratti diversi, senza perdere l'unità. Euripide è stato quindi anche il primo a mostrare sulla scena metamorfosi sostanziali dell'animo umano. Già il suo Admeto ne subisce una, quando dalla sua ingenua fame di vita, che gli aveva fatto accettare il sacrificio d'Alcesti, si ridesta alla consapevolezza d'aver così distrutto la propria esistenza. Per il torto che le vien fatto Ecuba si trasforma, da paziente rassegnata, in vendicatrice attiva ed energica. Dopo aver commesso un atto orribile Eracle, con l'aiuto d'un amico, trova l'energia per iniziare una nuova vita. Oreste dimentica i tormenti della coscienza dedicandosi ai nuovi compiti che la vita gli pone. Tutte queste creature vengono sbalzate, da una forte esperienza, fuori dalla loro strada, subiscono metamorfosi — eppure rimangono, nella sostan-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

za della loro natura, le stesse. Il ritratto di Eracle che ci mostra la seconda parte della tragedia, ci commuove così vivamente perché avevamo visto, prima, il medesimo eroe in tutt'altra forma di vita. L'interesse psicologico del poeta non s'esaurisce, del resto, nel presentare le diverse reazioni di un uomo nelle diverse situazioni in cui si viene a trovare (non soltanto l'unità del personaggio, ma anche quella del dramma ne risulterebbe infranta); ma si concentra invece sull'anima stessa dell'uomo, che da una situazione tragica viene indotto a mutare il suo atteggiamento nei confronti della vita. I personaggi di Sofocle, grazie alla compattezza unilaterale del loro essere, percorrevano la loro strada da eroi, senza perplessità e senza flessioni. Euripide vede gli uomini come essi sono nella sua epoca, nella loro problematicità e instabilità. Egli scorge i pericoli che maturano per loro nel loro stesso animo; vede anche le reazioni che i casi alterni della sorte suscitano in loro. Ma la tragicità sta proprio nell'identità della persona, che da un lato vive tutto ciò quale soggetto sensibile, e dall'altro vuole e deve affermare se stessa di fronte a quanto dal di fuori fa pressione su di lei.

Il modo di vedere di Euripide è ancora assai diverso da quello del drammaturgo moderno. Ma chi credesse per questo di negare i « caratteri » di Euripide, dovrebbe quanto meno riconoscere ch'egli fu il primo a creare individui reali, e a vederli come creature dotate d'unità anche quando le mostra — come fa la vita — impegnate in dissidi e mutamenti tragici.

L'aspetto creativo di questa sua opera artistica può misurarsi nell'inadeguatezza della lingua del tempo ad esprimere in termini appropriati ciò che il poeta vede e rappresenta. Anzi, proprio la tragedia ci mostra come si cominciasse allora a cercare una parola che potesse definire la peculiarità dell'individuo, di cui si andava prendendo coscienza, il suo « carattere ». Nessuna ha però raggiunto validità generale. Χαρακτήρ, in origine il « timbro » e l'« impronta », non ha mai assunto il valore di ' carattere individuale '. Aristotele nella *Poetica* scelse il termine ἦθος, in cui si esprime l'atteggiamento etico complessivo che in effetti, nella tragedia preeuripidea, richiamava su di sé ogni interesse, ma non il carattere individuale, estrinsecantesi in tutti i suoi aspetti. Quando, nel mondo ellenico a tendenza individualistica, Panezio pose il problema, in quale misura l'uomo avesse il diritto e il dovere di assecondare la propria inclinazione e di sviluppare la propria individualità, egli dovette far ricorso alla parola, appartenente al linguaggio teatrale, di πρόσωπον, « persona » (propriamente « maschera »), e per formulare il suo ideale pratico di vita si rifece all'esigenza, a lui nota nel campo estetico, che la « persona » della tragedia abbia un carattere costante ed armonico. Ciò che dunque la coscienza popolare non riusciva a cogliere, come fenomeno, con sufficiente chiarezza per poterlo fissare nel

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

linguaggio, era da Euripide visto con occhio poetico e concretamente prospettato agli Ateniesi.

Che fatica facesse lo stesso Euripide per cogliere nella parola ciò che andava intuendo, risulta chiaramente dalla sua *Medea.* Per « caratterizzare » la natura della sua padrona, la nutrice è costretta a ricorrere ad una perifrasi: ella avverte i bambini di guardarsi dalla « selvaggia indole (ἄγριον ἦθος) della mamma e dalla spaventosa natura del suo spirito, obbediente soltanto al suo io » (102), e la definisce poi μεγαλόσπλαγχνος. La parola è intraducibile. Ricorre altrove soltanto in testi medici, ove significa « fornito di forti organi interni », ma si riferisce qui naturalmente al mondo psichico. Euripide dimostra, solitamente, la sua acutezza psicologica proprio affrancandosi dalla concezione arcaica che immaginava la funzione psichica legata a determinati organi fisici, e con una parola come « cuore » intendeva quindi sia l'organo fisico che l'attività psichica. Egli manifesta, in genere, chiaramente la tendenza a scindere fra loro l'aspetto fisico e psichico. Se dunque parla qui di « organi interni », lo fa evidentemente perché a questa parola si connetteva ancora, nella forma più immediata, il concetto che più gli premeva, e per il quale, dal canto suo, non disponeva di un termine preciso: il concetto, cioè, della forte istintività ed eccitabilità. Le singole passioni erano naturalmente da gran tempo familiari alla coscienza popolare ed avevano i loro nomi particolari. Non s'era però pervenuti ancora a tanta chiarezza riguardo la vita psichica, da compendiarne tutti i moti sotto una denominazione comune. E quando ciò avvenne, nel quarto secolo, l'interesse per l'intelletto era tanto prevalente, che quel nome fu coniato dal punto di vista di esso, e si parlò di forza « irrazionale » dell'animo (τὸ ἄλογον). Euripide non aveva ancora nessun termine a disposizione; ma egli fu il primo a sentire la coerenza di tutta la vita istintiva e il suo valore positivo per l'essere individuale dell'uomo. Infatti, per rilevanti che siano le differenze nelle capacità intellettuali, l'attività pratica del singolo e l'intero suo atteggiamento di fronte alla vita vengono comunque almeno in ugual misura determinati dalla forza della vita istintiva, dai sentimenti e appetiti passionali, che scaturiscono dalle profondità irrazionali dell'animo. La vita istintiva diventa quindi per Euripide un fattore determinante nella personalità dell'uomo singolo, e il conflitto degli istinti fra loro e con l'intelletto, tendente a imbrigliarli e a guidarli in base a norme universali, diviene il terreno della sua nuova tragicità, che si svolge nell'intimo dell'uomo. La brama vendicativa e autodistruttrice di Medea erompe dall'istintività passionale che ne determina unitariamente l'essere.

' Dopo lungo meditare di notti insonni ' la Fedra di Euripide è pervenuta alla conclusione che le cattive azioni non sono imputabili a insufficiente conoscenza, ma ai contrasti del proprio animo, alle voglie e agli appetiti mol-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

teplici che inducono a deviare dalla giusta strada (v. sopra p. 315). Ecco quindi che il poeta stesso ci dice d'essere giunto al suo giudizio sull'animo umano, non in seguito ad osservazione fortuita, e neppure soltanto grazie alla contemplazione poetica, ma al termine d'un lungo lavorìo di pensiero, di riflessione consapevole. Il poeta era anche uno « psicologo ».

Fedra sviluppa il suo pensiero in opposizione alla nutrice, che vuole giustificarne l'amore come intervento coercitivo di Afrodite. Che per il poeta questa antitesi di opinioni fosse essenziale, risulta dalla scena delle *Troadi* in cui egli affronta ancora esplicitamente la questione e (evidentemente in armonia con teorie contemporanee) fa dire con tutta franchezza ad Ecuba che non era stata Afrodite ad indurre Elena a seguire il bel Paride, ma un'umanissima, irrazionale passione, la *aphrosyne,* che si è creata, a sua discolpa, un riscontro divino (v. sopra p. 423). Il poeta si oppone così a concezioni popolari moralmente pericolose. Ma va anche più in là dei tragici anteriori. Infatti, per quanto rigorosamente essi sottolineassero la responsabilità dell'uomo di fronte ai suoi atti, continuava tuttavia ad influire su di loro l'antica mentalità, per la quale in ogni importante azione impulsiva aveva parte la divinità. In Sofocle, dopo che Edipo s'è accecato, al coro viene spontaneo domandare: « Quale demone ti ha spinto a questo? ». Nella *Medea* di Euripide soltanto il pensiero di un simile intervento dall'esterno avrebbe compromesso il significato di tutta la tragedia. La madre stessa decide da sé l'infanticidio e ne ha quindi l'intera responsabilità. Nella tragedia euripidea vengono in tal modo a cadere anche altrove tutte le concezioni demonistiche. Il sentire e l'agire dell'uomo trova spiegazione esclusivamente nella sua stessa natura.

Ogni scena delle opere di Euripide sta a testimoniare dell'intuizione geniale con cui il poeta si sapeva calare nell'animo dei suoi personaggi, e seguirne i più intimi moti fino alle soglie della coscienza. L'azione esterna diviene già nella *Medea* semplice conseguenza dei processi psicologici. Ma anche negli ultimi drammi, in cui l'azione non trae più il suo sviluppo dal carattere del protagonista, ma presenta l'uomo in una situazione occasionata dal gioco della *tyche,* questa nuova arte d'illuminare la vita interiore e la natura dei personaggi, appare più che mai efficace. Figure come quella di Ione, interamente impegnato nel servizio del suo dio, scene come quella in cui madre e figlio sono di fronte senza riconoscersi, eppure si sentono attirati da fili invisibili l'uno verso l'altro, ma infine anche quadri in cui personaggi secondari ci passano rapidamente sotto gli occhi manifestandosi tuttavia nella loro intiera individualità, come l'Elena delle *Troadi* e dell'*Oreste,* sarebbero impensabili nella tragedia antica. Come fosse vivace la impressione suscitata da questa nuova arte, non ce lo può mostrare nes-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

suno meglio di Sofocle, che ignora, è vero, i conflitti passionali nell'intimo dell'uomo, ma nella descrizione della psicologia femminile tradisce l'influenza del poeta più giovane (v. sopra p. 401).

L'accentuarsi dell'individualismo, che si rende evidente nella pittura dei caratteri, si estrinseca negativamente nel distacco del singolo dalla comunità. Il legame della stirpe ha perduto, come nella vita, il suo antico valore. Si può ancora parlare talvolta, per tradizione, di maledizione domestica; ma il demone della stirpe non ha più posto come forza decisiva, se i due fratelli Eteocle e Polinice sono uomini completamente diversi, spinti da motivi personalissimi ad uccidersi a vicenda e a distruggere la dinastia. All'osservazione d'Elettra, nell'*Oreste,* che la stirpe di Tindaro sia segnata dal tramandarsi dell'impudicizia femminile, il fratello ribatte: « Sii tu dunque diversa, come puoi, dalle cattive! »[1], e già gli antichi commentatori trovavano, a ragione, in ciò espressa la convinzione che il singolo è libero nel suo agire morale.

Nelle tragedie di Eschilo, dietro agli individui stava la totalità, la *polis,* come grande forza coordinante da cui soltanto il destino del singolo attingeva valore. La tensione dell'età periclea ci era poi apparsa nell'*Antigone,* in cui un individuo, la protagonista, combatte una necessaria lotta contro il detentore del potere statale; ma proprio perciò il poeta esortava, nei canti corali, a guardarsi dallo spirito moderno, che minacciava di sgretolare lo stato. Nella vita pratica era ancora cosa ovvia per Sofocle e per la sua sensibilità politica, adempiere con tutte le energie ai suoi doveri di cittadino. Nella sua arte prese tuttavia il sopravvento la tragicità dell'individuo e, desideroso di non turbare l'unità artistica, egli finì, nei drammi più tardi, col sopprimere lo sfondo statale. Euripide seguì altre vie. Anch'egli si sentiva, non « individuo » isolato, ma membro di un tutto conforme a natura, che doveva servire. Egli recava però in sé la chiara consapevolezza di non essere destinato, per la sua disposizione individuale, alla vita pubblica politica, e difese quindi il suo diritto di seguire, come poeta, una via propria. Ma lo fece solo perché era convinto di potere in tal modo giovare maggiormente alla *polis.* Che così fosse, apparve più che mai manifesto quando, nei tempi di turbamento per la patria, egli si fece interprete dei sentimenti del suo popolo; il suo caldo interessamento per le sorti di Atene non venne meno neppure quando finì col porsi sempre più in antitesi con la maggioranza e si trovò a rivivere la tragicità di Cassandra, costretta a levare la sua voce anche prevedendo la vanità dei suoi avvertimenti. Nelle *Fenicie* egli mostrava

---

[1] Orest 251 *σύ νυν διάφερε τῶν κακῶν· ἔξεστι γάρ.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ancora, con amarezza, come gli impulsi individualistici minacciassero di distruggere la comunità, e faceva appello all'idealismo della gioventù, l'unico che potesse portare salvezza. Ma al centro degli eventi tragici stavano pure, anche per lui, gli individui; e se nell'*Oreste* egli consentì che esperienze politiche attuali influissero sull'azione, ciò non fu senza il pericolo che simili motivi particolari non si fondessero più con il tutto in organica unità.

Più gravi conseguenze ebbe poi l'affrancarsi della nuova generazione dal vincolo religioso dell'età eschilea. Nella tragedia antica l'azione era immersa in una arcana luce crepuscolare, perché nei loro pensieri e sentimenti gli uomini avvertivano sempre, immediata, l'influenza di potenze superiori. Anche in Euripide, nelle *Fenicie,* vibra ancora simile atmosfera. Ma in generale domina nella sua tragedia lo spirito dei tempi nuovi, mirante a veder chiaro e ad intendere per vie puramente umane la vita dell'uomo. Era già una profanazione della tragedia. Più grave ancora fu che il poeta venne sollecitato dalla sua sensibilità etica a porsi in aspra polemica con i limiti e le concezioni della religione popolare. A partire dall'*Ippolito,* in tutta la sua produzione s'avverte una dissonanza stridente: il poeta non può credere, per parte sua, agli dei che pure fa intervenire nell'azione, e considera addirittura suo sacro dovere combattere nella festa religiosa queste divinità del suo popolo, o dal di fuori, con la parola diretta, o dall'interno, col modo in cui li fa agire. Tale lotta giunge al suo vertice nella protesta appassionata che Elettra leva contro il dio delfico e il suo ordine di matricidio. Poi il tono muta. Rimane un senso d'indignazione per questi dei immorali del popolo. Ma già l'*Elena* è animata da un sentimento di superiorità, dalla certezza che l'uomo è la misura anche delle cose divine e che le concezioni religiose indegne sono frutto di un atteggiamento spirituale ormai superato dallo spirito moderno. Nell'*Ifigenia* e nello *Ione* il rigetto effettivo di questi dei si avverte proprio nel fatto ch'essi continuano esteriormente ad aver parte all'azione.

Alla religione popolare poteva opporre il poeta una fede propria?

Nelle *Rane* di Aristofane, prima della competizione dei tragici, Eschilo prega così la dea della sua terra:

> Demetra, che hai nutrito il mio spirito,
> fa ch'io sia degno della tua consacrazione!

Euripide invece respinge l'invito a sacrificare, « perché altri sono gli dei che venero », e inizia così la sua preghiera: « O etra, mio pascolo, e tu, loquacità, conoscenza e raffinato fiuto del mio naso! ». Così una volta in Aristofane anche Socrate si rivolgeva ai suoi « nuovi » dei, alle nuvole e all'etra, che provoca ogni evento in luogo dell'antico Zeus. Che poi Socrate

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

per principio rifiutasse ogni speculazione naturalistica, certo l'autore comico poteva benissimo ignorarlo. Quanto ad Euripide, egli rimase per tutta la sua vita un ricercatore della divinità e sperò di trovare un aiuto anche nella filosofia della natura. Ma essa non era in grado di dargli ciò cui egli aspirava nel più profondo dell'anima. Nelle *Troadi* Ecuba rivolge una preghiera « di nuovo genere » all'inafferrabile Zeus, che sostiene la terra e s'inarca su di essa, e ringrazia questo filosofico dio panico di guidare con passo silenzioso verso la giustizia le cose mortali. Ma un minuto dopo ella viene amaramente delusa. È la grande delusione che il poeta stesso ha patito. Il dio vero, superiore ad ogni cosa terrena, ch'egli postulava nell'*Eracle* (v. sopra p. 346) era rimasto un ideale; e tanto meno aveva trovato adempimento la sua aspirazione ad una giustizia divina nel corso del mondo. Già nell'*Ippolito* sentiamo il coro levare il commovente lamento che l'anelito verso una provvidenza divina non trovi conferma nell'esperienza. In seguito lo sentiamo esprimere ancora, ora più alto, ora più sommesso, fino al punto in cui alla speranza si sostituisce la rassegnazione. Nelle ultime tragedie è la *tyche* che predomina, il caso imprevedibile con i suoi mutamenti repentini, col suo strano gioco di situazioni, e verso di essa il poeta continuamente viene sospinto e ci sospinge. Egli si pone bensì l'esplicita domanda, se davvero l'ultima conclusione della saggezza sia per l'uomo d'appagarsi dell'esperienza che negli eventi esterni non gli mostra altro che il caso. Ma quando il poeta vuol comprendere gli eventi umani e dar loro forma drammatica, allora gli resta da fare solo ciò che, nel suo campo, ha fatto lo storiografo Tucidide, ispirandosi alla sua stessa intuizione di vita. Nell'intento di rendere comprensibile la grande guerra del suo tempo, egli ha limitato volutamente il suo esame agli impulsi che agiscono nell'uomo stesso. L'*ethos* della sua rappresentazione si fonda sulla profonda sensibilità per il tragico contrasto in cui la volontà e la conoscenza umana si trovano, di fronte ai fattori incalcolabili che li attraversano. Ma la questione relativa alla causa ultima di questi fattori, insolubile con i soli mezzi dell'esperienza, lo storiografo non se la pone. Così anche il poeta lascia ora davvero da parte gli dei, quelli della fede popolare e quelli cui forse il suo cuore anela, e rappresenta soltanto l'uomo, che deve adattarsi a vivere in un mondo imprevedibile. Quanto ai legami effettivi della vita umana con la religione tradizionale, il poeta, come lo storiografo, non li ignorerà, e si avvarrà anzi volentieri, per i suoi fini artistici, delle antiche raffigurazioni plastiche degli dei. Esse divengono però cornice, elemento decorativo in un quadro in cui soltanto gli uomini, ormai, hanno vita vera e intimo valore.

La tragedia compie così la sua ultima e più profonda metamorfosi. In Eschilo la tragicità dell'uomo risiedeva nel suo entrare in conflitto, per il

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

suo impulso ad autodeterminarsi, con il divino ordine cosmico; ma il dolore che ne nasceva diveniva ricco di significato, in quanto conseguenza di un agire in cui la volontà del singolo risultava necessariamente soccombente; e acquistava per l'uomo valore benefico, poiché questi, soffrendo, imparava ad assoggettarsi spontaneamente all'istanza che lo sovrastava e ad adempiere in ciò la sua vera determinazione, anche a spese dell'esistenza fisica. La credenza in un ordinamento cosmico razionale e nel governo degli dei ispirato ad una superiore saggezza, era presupposto anche del pensiero e della fede di Sofocle. La tragicità dell'uomo consisteva nell'impossibilità, derivante dalla sua stessa natura, di godere durevolmente della felicità cui ambiva, e nel suo dover essere sempre pronto al dolore. Il quale però non era causato da arbitrio o dal caso, e del resto non privava l'uomo del suo potere d'autodeterminarsi. Esclusivamente da lui dipendeva infatti l'atteggiamento da assumere soffrendo, e nel dolore appunto l'uomo trovava occasione per affermare il suo vero essere. Perciò la tragicità aveva virtù elevatrice, sia che Antigone, o l'Eteocle eschileo, obbedendo alla loro voce interiore, offrissero la loro vita per un grande compito, sia che Edipo compisse un'espiazione volontaria per un delitto non voluto, o che infine Filottete, per il suo stesso bene, vincesse la caparbietà del suo animo.

Anche Euripide conosce la tragicità dell'uomo che una situazione esterna, in vista di un fine più alto, induce a sacrificare la sua esistenza individuale. Già Alcesti si sacrifica come moglie; nelle *Supplici* tutto un popolo pone a rischio la propria esistenza per amore d'un'idea; e con particolare affetto il poeta rappresenta l'idealismo giovanile, che sacrifica la vita per la patria. E anche in lui tale tragicità ha virtù elevatrice. Egli ci mostra con insistenza come la grandezza dell'uomo si manifesti proprio nella sua capacità di morire da creatura libera, padrona di sé, che fa sua volontà la necessità esteriore, trasformandola così in atto etico.

Egli fa cosa del tutto nuova, trasferendo nell'animo stesso dell'uomo il demone che distrugge la felicità della vita. Ma il vero e proprio distacco dalla tragedia antica si attua per la sua incapacità a credere ancora in un ordinamento cosmico razionale e in una giustizia divina. Se nella tradizione antica Edipo aveva violato inconsapevolmente le più sacre leggi della natura e per questo aveva dovuto espiare, Eschilo e Sofocle non s'erano dati pace fino a che non ebbero trovato, anche per questa storia atroce, l'interpretazione che ne svelasse un significato consono alla loro fede religiosa. Euripide inventa invece da sé, nello *Ione,* una situazione in cui due creature si trovano spinte ad un atto ugualmente assurdo e innaturale. Ma se madre e figlio, che con tutte le fibre del loro essere si desiderano a vicenda, attentano ognuno alla vita dell'altro, la forza che li guida è qui la cieca

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tyche. Invece di interpretare il senso degli eventi, la tragedia ne denuncia ora l'assurdità.

Nella tragedia antica l'uomo stava di fronte alla divinità, il cui volere poteva pur essere inaccessibile, ma aveva comunque un significato nascosto. Ora invece egli si vede dinanzi una potenza in cui è vano cercare una volontà razionale; e la lotta nella quale egli deve affermarsi è diretta contro la *tyche,* o anche contro i suoi simili, che non agiscono certo più razionalmente di quella. Come in tal lotta il singolo possa, con l'intelligenza e l'energia, riuscire vincitore, appare dall'*Elena* e dall'*Ifigenia;* come invece l'« intrigo » possa ritorcersi contro di lui acquistando così contenuto tragico, appare dallo *Ione.* Nell'*Oreste* assistiamo al pericolo più grave che questo conflitto implica. Nell'*Apologia* platonica Socrate ribatte al suo accusatore che non il singolo corrompe i suoi simili, ma la massa il singolo, e nella *Repubblica* il filosofo rileva come sia tragico che la massa allontani dalla filosofia i giovani più dotati, abbassandoli al suo stesso livello. Anche il poeta tragico conosce questa influenza corruttrice degli altri uomini, pur indicandone un aspetto diverso. Per lui è la lotta inflitta contro voglia, che arrecando dei torti alle nature nobili, le spinge a ripagare l'avversario della sua stessa moneta e ad adeguarsi quindi al suo livello.

Ci si domanda se in un mondo simile rimanga ancora adito ad una attività razionale e ad una tragicità elevatrice.

Ebbene, proprio nell'*Oreste,* in cui l'affaccendarsi della massa scriteriata e l'egoismo del singolo vengono denunciati col più aspro sarcasmo, ci appare all'inizio il quadro meraviglioso di Elettra che veglia, dimentica di sé, al capezzale del fratello infermo; nelle *Fenicie* vediamo il giovane che inganna suo padre per poter senza ostacoli morire per la patria, e nell'*Ifigenia* abbiamo dinanzi, oltre all'amico che esige per sé il privilegio di morire, anche la sacerdotessa che, al servizio di una dea feroce, serba tuttavia intatta la propria umanità.

Nell'*Eracle* l'eroe è colpito dalla sorte più atroce che fantasia umana possa immaginare; il poeta non ci lascia però con questa impressione, ma con l'immagine di Eracle che, da uomo, trova con l'aiuto dell'amico la forza di superare la terribile esperienza. E da uomo, nell'*Ifigenia,* Oreste risale dal fondo della sua follia a nuova vita dedicandosi ad un difficile compito. Quanto più assurdo diviene, nell'*Elena,* il governo degli dei tradizionali, tanto più nettamente riluce che le decisioni più importanti nascono nell'animo dell'uomo razionalmente attivo.

La spiegazione di Teonoe, secondo cui favorendo la fuga di Elena ella non nuoce a suo fratello, ma gli fa del bene, perché lo preserva dal compiere un delitto, è per noi un richiamo diretto a Socrate, per il quale fare il bene è lo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

stesso che promuovere i valori etici, l'utile e il bene morale sono coincidenti (v. sopra p. 444). E a lui va volentieri il nostro pensiero quando vediamo la tragedia in cui la *tyche* sembra avere incontrastato dominio, lo *Ione,* chiudersi con queste parole:

> Perché alla fine il buono trova il suo compenso,
> il malvagio, invece, ha in sé il non poter essere felice [1].

Non si tratta, questa volta, di una di quelle sentenze trite con cui altrove Euripide chiude le sue tragedie. Il secondo verso ripete alla lettera le parole con cui Socrate annunzia la sua buona novella, che cioè la buona condotta dell'uomo ne implica necessariamente uno stato d'animo sereno, e quindi la vera felicità umana.

Non staremo a chiederci se davvero Euripide risenta qui dell'influenza di Socrate. Possiamo tuttavia affermare che in un periodo in cui gli eventi esterni vanno sempre più smarrendo per Euripide il loro significato, si fa strada in lui l'intuizione che in mezzo a tutti i disordini della vita qualcosa resta pure all'uomo: la sua personalità etica responsabile, che lo eleva al di sopra degli eventi esterni e si afferma anche di fronte al più grave dolore. E tale intuizione, se pure non gli diede la pace interiore cui anelava, lo pose forse in una disposizione tale di spirito da permettergli di contemplare con animo pacato il confuso affaticarsi del mondo. Non può essere fortuito, infatti, che proprio le tragedie dell'ultimo periodo siano a lieto fine e che in esse s'infiltri perfino un certo umorismo.

Ma ciò che poté in tal modo dare all'uomo Euripide tranquillità interiore, non significava senz'altro un profitto anche per la sua arte tragica. In questa prospettiva la vita riacquistava, in effetti, significato, e nella lotta per l'autoaffermazione, che aveva costituito da sempre il fulcro della tragedia, la vittoria era ora definitivamente assicurata all'uomo, in quanto personalità etica. Ma proprio per questo la lotta minacciava di perdere il suo contenuto tragico. Il quale era infatti insito nelle arcane relazioni avvertibili o intuibili al di là degli eventi esterni, nella lotta reale che l'uomo, nel caso concreto, doveva impegnare contro forze esterne o celate nel suo stesso animo. Per il nuovo senso della vita, nel mondo v'è certo gran disordine, ma la *tyche,* che vi fa il suo gioco, non può nuocere all'uomo, che reca in sé il vero bene. « Mi potete uccidere, ma non mi potete nuocere », grida Socrate ai suoi accusatori. Al conflitto tragico, in cui l'uomo deve continuamente impegnarsi, si sostituisce la serenità filosofica, che fondandosi sulla

[1] Ion 1621 *ἐς τέλος γὰρ οἱ μὲν ἐσθλοὶ τυγχάνουσιν ἀξίων,*
οἱ κακοὶ δ', ὥσπερ πεφύκασ', οὔποτ' εὖ πράξειαν ἄν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

giusta conoscenza promette per la durata della vita la libertà interiore e la vittoria sulle cose esterne. Resta ancora la possibilità d'un conflitto tragico? E data questa attitudine di vita, il poeta tragico può ancora sentirsi, come Eschilo, penetrato dalla convinzione che sia missione della sua arte esser guida di saggezza per il popolo? Il poeta rimarrà l'artista, desideroso di dare forma drammatica alle intricate vicende di questa vita umana; e proprio in quest'epoca Euripide compose opere e scene d'altissima suggestione poetica. Ma ciò che l'artista acquistava, doveva perdere il tragico in quanto educatore. La tragedia s'avviava a diventare spettacolo.

La cornice mitica imposta dalla celebrazione cultuale rendeva però possibile un'azione considerata esclusivamente sul piano umano? Euripide s'è posto con assoluta chiarezza il problema e ha cercato con intelligenza una via per risolverlo.

Non v'è elemento, nella sua tragedia, che abbia suscitato tanta critica e tanto scherno, già presso i suoi contemporanei, come la rigida struttura del prologo. Non a torto. Rileggiamo, ad esempio, quello dell'*Elena*: « Questo fiume è il Nilo, e il paese è l'Egitto. Vi regnava prima Proteo; questi ha lasciato due figli, Teoclimeno, che ora regna, e la saggia Teonoe. Io invece vengo da Sparta, sono la figlia di Tindaro o, a quanto dicono, di Zeus. Mi chiamo Elena. E voglio narrare i guai che mi sono capitati », e segue poi tutta la storia del giudizio di Paride, fino al momento in cui ella ha cercato qui asilo; il racconto non è del tutto privo di *ethos,* ma è mantenuto su di un tono volutamente sobrio, obiettivo. Il poeta non pensa di dover dissimulare ciò che intende offrire: non un monologo provocato da concitazione interiore, ma un resoconto che serva ad informare lo spettatore sull'antefatto della tragedia. Si viola, dunque, qui l'elementare legge drammatica per cui il personaggio non può dire se non ciò che è coerente con la sua natura e ispirato dalla situazione in cui si trova? E non è allora più artistico il modo aperto d'infrangere l'illusione nella commedia, ove secondo un modulo popolaresco antico un personaggio si presenta al pubblico con le parole « Vi racconterò ora la storia », ed espone i fatti?

Euripide si creò solo gradualmente questa « forma antidrammatica ». Il monologo, è vero, fu da lui usato fin dal principio, a differenza di Sofocle, come unica forma d'inizio, perfino nel dramma satiresco, sebbene il sileno che nel *Ciclope* spazza il pavimento ci conduca in piena vita. Ma quando nell'*Alcesti* Apollo informa brevemente sull'antefatto, egli lo fa in un commosso commiato alla casa d'Admeto, e la riconoscenza gli ispira una spontanea rievocazione del passato. Così anche nel *Telefo* il saluto rivolto dall'eroe al luogo della sua nascita, che mai prima egli aveva consapevolmente

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

guardato, proviene dal profondo del cuore. Soio lentamente questa prima allocuzione s'è irrigidita trasformandosi in formula. Con immediatezza anche maggiore il prologo della *Medea* scaturisce dalla momentanea disposizione dell'animo. Il cuore della nutrice è tanto angosciato, ch'ella deve dire la sua pena al cielo e alla terra e parlare di ciò che ha colpito la sua padrona, riandando involontariamente col pensiero al passato, all'origine di ogni sventura. Anche il *Filottete* si apre con un vero monologo, sostenuto non da così forte *pathos,* ma da un *ethos* profondo: Ulisse si pone il problema se la sua vita intera, il suo continuo addossarsi pericoli per il bene della comunità abbia un senso, e da ciò passa a parlare dell'incarico che lo ha condotto a Lemno. L'eco di tale meditazione si avverte poi nei pensieri che il vecchio Iolao esprime all'inizio degli *Eraclidi,* e il prologo della *Stenebea* è di tono del tutto analogo. L'esperienza soggettiva, certo, viene qui più nettamente convertita in esposizione oggettiva, e nei drammi successivi al cui inizio, come negli *Eraclidi,* sta una scena che si svolge accanto ad un altare, il racconto dei supplici è motivato ormai solo esteriormente dalla situazione.

L'argomento dell'*Ippolito* ha suggerito una forma di prologo particolare. Alla fantasia del poeta si offre l'immagine di Fedra che giace ammalata d'amore e contro sua voglia si lascia carpire il suo segreto. La scena può avere efficacia solo se lo spettatore, a differenza perfino della nutrice, è a conoscenza del motivo del suo dolore. D'altro canto era artisticamente impossibile che fosse Fedra stessa a rivelarlo. Non restava quindi che da scegliere, come personaggio del prologo, un dio onnisciente; e il poeta si sarà certo ben volentieri avvalso dell'opportunità che gli si offriva così di caratterizzare l'Afrodite della fede popolare. Anche nello *Ione* era necessario che un dio informasse sul vero stato delle cose, in modo che l'incontro fra madre e figlio, prima del riconoscimento, potesse avere l'efficacia che nella versione moderna dello Schlegel, ove il prologo è stato abolito, esso ha smarrito. Assolve alla stessa funzione artistica, nell'*Ecuba,* lo spirito di Polidoro, il quale ci predispone alle due sventure che colpiranno Ecuba, suggerendo così l'unità della duplice azione.

Il prologo impersonato da una divinità offriva un altro vantaggio artistico. Già nell'*Alcesti* Apollo lascia prevedere che Alcesti sarà salvata da Eracle e trasferisce così lo spettatore in quell'atmosfera di mezza luce che questo quarto dramma della tetralogia esigeva. La dea Afrodite può invece accennare, sin dal prologo, alla tragica fine di Fedra e di Ippolito. Guardiamoci però dal sopravvalutare questo momento, come in età moderna ha fatto perfino il Lessing. Nello *Ione* Ermete non svela nulla di ciò che costituisce il vero contenuto dell'intreccio, del tentato assassinio di Creusa e della vendetta di Ione, e così pure nell'*Ippolito* Afrodite non fa parola di come

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

avverrà la catastrofe. Riguardo poi ai processi psicologici, che più premono al poeta, non vien fatto il minimo accenno. È da tener presente soprattutto che Euripide fa interpretare il prologo da una divinità solo in caso eccezionale, per ottenere determinati effetti artistici. Le regola è invece che sia uno dei personaggi del dramma a parlare nel prologo, e che il suo discorso si riferisca solo al passato e al presente, ma non al futuro.

E per questo genere di prologo Euripide ha gradualmente creato una forma fissa, secondo la quale il personaggio si presenta, indica il luogo e la situazione, senza che si miri ad una motivazione psicologica o se ne voglia dare l'illusione.

Nelle tragedie del riconoscimento, nel cui prologo, come nello *Ione,* non compariva un dio, era necessaria una esposizione duplice. Euripide non s'è perciò peritato, nell'*Elena,* dal porre sulle labbra di Menelao un secondo discorso prologico schematico. Nell'*Elettra* e nell'*Ifigenia* il resoconto espositivo prosegue, dopo il prologo della protagonista, in un dialogo di Oreste e Pilade. Altrove però Euripide ama inserire, prima dell'ingresso del coro, una scena che integri sul piano sentimentale la laconicità del prologo. Così Andromaca sostiene prima la parte del prologo in un asciutto tono narrativo, e dopo avere appreso dalla serva il pericolo che corre il suo bambino, dichiara apertamente di volersi abbandonare ai suoi lamenti. E la forma adeguata al suo animo accorato è l'elegia. Altrimenti, a questo punto sentiamo, dall'*Ecuba* in poi, ora in anapesti, ora in metri lirici, una lamentazione appassionata che prosegue poi, all'ingresso del coro, in un canto alterno. E questa è la forma che Sofocle ha mutuato nella sua *Elettra.*

Non a caso Euripide va sviluppando questa forma di composizione nel medesimo periodo in cui perfeziona il suo prologo schematico. Prima che acquisti valore l'elemento lirico-sentimentale, lo spettatore, non turbato da sollecitazioni patetiche, deve essere oggettivamente informato dei presupposti d'ordine esterno necessari alla comprensione della vicenda. Il prologo ha legami solo estrinseci con la tragedia vera e propria. Nella sostanza il poeta lo scinde nettamente dal resto. Questo discorso introduttivo è rivolto in realtà agli spettatori, e non vale quindi per esso la legge della motivazione psicologica, che domina nel dramma vero e proprio. Da Euripide fino al prologo di Shakespeare la linea è diretta.

Comprendiamo meglio in questa prospettiva come Euripide segua per i discorsi prologici un rigido schematismo, mentre nell'ambito più preciso della tragedia proprio in questo periodo egli manifesti la tendenza a flettere e a trasformare le antiche forme. Può continuare tuttavia ad apparire sconcertante la minuziosità con cui vengono comunicate le premesse mitiche della vicenda, come ad esempio la genealogia dei personaggi. Per inten-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dere bene le ragioni del poeta al proposito, sarà opportuno considerare brevemente il finale della tragedia, che è simmetricamente opposto al prologo.

Vi ritroviamo infatti, nelle ultime opere, una forma ugualmente rigida, il *deus ex machina,* altrettanto criticato e ancor più frainteso, e lo sviluppo da una forma liberissima allo schematismo vi appare ancora più evidente.

Nell'*Alcesti* la vicenda si conclude con naturalezza col ritorno della protagonista e col commiato di Eracle. Ma già nella *Medea* la tradizione invitava ad una previsione del futuro. Il trionfo di Medea è più completo, s'ella può presagire a Giasone la sua fine miseranda e solitaria. Negli *Eraclidi* la previsione dell'aiuto che in un tempo remoto Euristeo presterà agli Ateniesi, costituisce addirittura il germe da cui si sviluppa la tragedia. Anche qui però è Euristeo stesso che, basandosi su di un oracolo, lascia prevedere tale aiuto; e analogamente Ecuba riceve la profezia della sua metamorfosi da Polimestore. Come per il prologo, parve poi naturale giovarsi della preveggenza di un dio, e nell'*Ippolito* all'Afrodite del prologo fa riscontro l'Artemide del finale, che promette onori eroici al suo protetto. Anch'ella però, come Afrodite, è direttamente impegnata nella vicenda, e così pure doveva esserlo, per lo spettatore ateniese, la sua divinità patria, che al termine delle *Supplici* (l'« Inno ad Atene ») inculcava personalmente ad Argo il dovere della riconoscenza. E ancora nell'*Eracle,* interamente dedicato ad un problema umano, non un dio, ma Teseo, l'amico fedele, fa prevedere ad Eracle gli onori eroici che gli verranno tributati in Attica.

Il primo *deus ex machina* vero e proprio è la Tetide dell'*Andromaca,* che ha, sì, stretti rapporti con i personaggi del dramma, ma non con la vicenda. A partire dall'*Elettra* esso compare poi regolarmente. Non è, però, legge fissa neppur ora. Nelle *Fenicie* l'immagine, desolata e insieme così commovente, del cieco Edipo che si accomiata dai corpi dei suoi cari e si allontana vacillante al braccio d'Antigone, non viene turbata dalla comparsa di alcun dio. Lo spettatore viene profeticamente informato solo dallo stesso Edipo che il sovrano un tempo celebre terminerà i suoi giorni, in qualche luogo, da mendico.

Quale motivo indusse ad introdurre il *deus ex machina?* « Quando i poeti tragici non vedono più via d'uscita, trovano allora scampo nella macchina e fanno librare un dio sulla scena », ironizza Platone, e Orazio avverte: « Il dio deve comparire sulla scena soltanto quando lo sviluppo della vicenda esige simile soluzione ». Ma su tali valutazioni ha influito il rapido esteriorizzarsi di tale tecnica negli epigoni. Per il quinto secolo esse non sono appropriate. Nel *Filottete* di Sofocle, certo, è necessario che compaia Eracle per piegare la caparbietà del protagonista; egli però non è, in realtà, un *deus ex machina,* ma il vecchio amico e consigliere di Filottete. In Euripide invece,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

a dispetto di tutti i fraintendimenti moderni, non c'è una sola tragedia in cui sia indispensabile l'apparizione di un dio per rompere un nodo che il poeta da sé non sapeva sciogliere. Già nell'*Ippolito* il chiarimento dell'innocenza del giovane poteva facilmente venire dalla vecchia domestica. E che cosa avrebbe impedito ad Euripide di concludere la vicenda dell'*Elettra* con i tormenti di coscienza di Oreste, come fa Eschilo nelle *Coefore,* e, nell'*Ifigenia* e nell'*Elena,* di annunziare alla fine la salvezza dei protagonisti? Un'eccezione è data, apparentemente, dall'*Oreste.* Qui infatti solo il dio impedisce ad Oreste e ai suoi compagni l'assassinio e l'incendio. Ma in ciò sta appunto il senso della tragedia, ossia che la passione umana si preclude da sé ogni soluzione ragionevole. E non è neppure il *deus ex machina* a portarla, se per suo comando, contro ogni verisimiglianza, odio e vendetta sono improvvisamente dimenticati.

L'azione è sempre terminata prima dell'apparizione del dio. Nelle *Supplici* con le parole più solenni Teseo impegna Adrasto ad eterna riconoscenza; Adrasto la promette, ed entrambi si dicono affettuosamente addio. Solo a questo punto compare Atena. E che cosa verrebbe a mancare alla vicenda, se dopo il riconoscimento Ione e Creusa abbandonassero la scena?

« Il poeta deve ricorrere al *deus ex machina* per ciò che si trovi al di fuori della vicenda drammatica, per cose passate che un uomo non possa sapere, o per cose future che debbono essere predette e annunciate », dice giustamente Aristotele. E giusto è anche che non v'è differenza sostanziale se il dio compare nel prologo o nell'epilogo. Nell'*Ippolito* Afrodite accenna al futuro culto d'Ippolito all'inizio, Artemide alla fine. Nelle *Troadi* il prologo e l'epilogo si scambiano addirittura il posto. Con il grandioso finale — l'immagine di Troia in fiamme — non era compatibile, alla fine, un *deus ex machina.* Il poeta ha così semplicemente trasferito nel prologo, ove fa comparire Atena e Poseidone a colloquio, l'accenno alla distruzione della flotta dei vincitori, di cui aveva bisogno per la tragedia e la trilogia.

Prologo ed epilogo hanno dunque la stessa funzione artistica. Il prologo si riferisce al passato e informa sui presupposti mitici che il poeta dà alla vicenda. Dell'epilogo egli si giova, è vero, talvolta per dare gli ultimi chiarimenti o fornire giudizi su uomini e dei; ma la funzione precisa di esso è di rivolgersi al futuro, sia per dare all'azione, già in sé conchiusa, un seguito esteriore fino ad un punto determinato, sia per consentire una visione di scorcio fino all'epoca del poeta.

Tale visione può in certi casi avere grandissimo valore per la concezione della tragedia; negli *Eraclidi* ne determina addirittura l'intero contenuto. Già nello *Ione* tuttavia, il cui tema è stato scelto in vista degli Ioni, l'intreccio, che costituisce in effetti il contenuto della tragedia, è ideato liberamente,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e l'epilogo di tono patriottico è per il dramma un'aggiunta non meno inorganica del richiamo, nell'*Andromaca,* alla casa principesca dei Molossi. Dalla divinizzazione della protagonista, annunciata nel finale dell'*Elena,* nessuno vorrà far derivare il filo conduttore della vicenda, e nell'*Oreste* essa ha addirittura effetto grottesco. E accennando a questo punto ancora una volta all'Areopago, il poeta non si dà neppur pena di dichiarare che questo tribunale pronuncerà sentenze più eque del tribunale popolare che è al centro della tragedia vera e propria.

Mediante il *deus ex machina* Euripide fa volentieri accenno a qualche celebrazione o usanza cultuale che perpetuerà il ricordo degli eventi rappresentati. È questa una tendenza profondamente radicata nello spirito greco, e la ricerca dello *aition,* dell'origine e del motivo di una istituzione del culto ha fecondato dai tempi più antichi la fantasia religiosa e poetica. Nel campo della tragedia, già Eschilo aveva fatto sfociare la trilogia delle Danaidi nella fondazione di una festa espiatoria, quella di Prometeo nell'incoronamento a simbolo di volontaria sottomissione, l'*Orestea* nella istituzione dell'Areopago. Ma simili atti erano per lui parte organica dell'azione drammatica. In Euripide, la disposizione che Atena dà nell'*Ifigenia* perché a risarcimento dell'omissione del sacrificio d'Oreste venga scalfita ad un uomo la gola finché ne sgorghi il sangue, ha con la vicenda una connessione soltanto esteriore; ed anche se le parole solenni con cui la divinità locale ordina di collocare ad Ale la statua della dea Tauropolos avranno certamente fatto profonda impressione sugli spettatori ateniesi, l'intenzione dell'autore non era tuttavia di creare o di rappresentare una leggenda cultuale che determinasse il contenuto della tragedia, ma di calarsi nuovamente nel problema d'Oreste.

Con il *deus ex machina* Euripide rientra nei binari della storia sacra o della tradizione cultuale; ma ciò solo in simmetria al prologo, che indica il punto, entro la tradizione, da cui l'azione del poeta prende avvio. In piena consapevolezza, dunque, Euripide cerca un contatto con la tradizione religiosa del suo popolo; ma con altrettanta consapevolezza egli lo stabilisce soltanto esteriormente. La festa religiosa esigeva che il poeta tragico presentasse un brano della storia sacra. A questa legge doveva piegarsi anche Euripide. Egli sapeva però anche con certezza che la sua tragedia non era più riproduzione e interpretazione di miti tramandati, ma ne era continuazione e creazione originale, informata ad un atteggiamento spirituale remotissimo dalla fede del popolo. La sua coscienza artistica esigeva allora una netta delimitazione dell'opera propria; e mentre in questa egli sviluppava l'azione dall'interno, fondandola sulla sua visione della vita e dell'animo umano, configurava invece in base ad altra legge il prologo e l'epilogo, destinati soltanto ad istituire un rapporto con la tradizione. Nel prologo il poeta si rivolge diret-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tamente agli spettatori; ma anche l'epilogo si differenzia dalla tragedia vera e propria, in quanto non soggiace alle leggi della motivazione psicologica e drammatica.

La comparsa del dio al termine o all'inizio del dramma aveva anche il suo valore suggestivo. Lo spirito di Polidoro, che nell'*Ecuba* appariva sopra la tenda di sua madre, impressionava gli spettatori non meno dell'ombra di Achille che nella *Polissena* di Sofocle pretendeva il sacrificio cruento. All'apparizione della dea guerriera al termine delle *Supplici* gli Ateniesi saranno stati edificati dalla sua luminosa figura non meno che dall'Atena delle *Eumenidi.* Anche altrove, dapprima, la comparsa del dio avrà certamente elevato lo spettatore ancora una volta in una sfera più alta, prima ch'egli facesse ritorno alla sua vita di tutti i giorni. Ma delle parole di Apollo al termine dell'*Oreste,* solo l'invito ad onorare la *Eirene* avrà lasciato, al più, profonda impressione. E simili effetti artistici non bastano comunque a spiegare la caratteristica del prologo, la struttura rigida e l'intenzionale violazione delle leggi drammatiche valide per la tragedia vera e propria. Essa s'intende, invece, unicamente come espressione formale dell'esigenza di Euripide, costretto ad operare ancora sul terreno religioso della tragedia, di crearsi appunto per questo un mezzo artistico che gli garantisca la possibilità d'inventare liberamente e di ideare vicende puramente umane.

Entro questa cornice l'arte di Euripide si sviluppa con meravigliosa complessità. Nella *Medea* e nell'*Ippolito* ci commuovono le sofferenze e i conflitti psicologici cui assistiamo. Quando, nell'*Ecuba,* Polimestore accecato striscia carponi fuori della tenda furente di collera, quando nelle *Troadi* Cassandra agita la fiaccola nuziale e in un canto esultante invita la madre a cruento festino, parola, musica e quadro scenico si fondono in unità per produrre un effetto sinistro. All'estasi di Cassandra succede però subito il discorso pacato in cui ella descrive con obiettività la sorte infelice dei vincitori. Poi seguono immagini variamente alternate, Andromaca nel suo dolore materno, la frivola Elena, alla fine il grandioso incendio di Troia, ma immediatamente prima una semplice scena che simbolizza in forma ancor più patetica la miseria della città conquistata: la vecchia rimasta sola che compone il corpo del suo ultimo nipotino nello scudo del padre. Nelle tragedie del periodo successivo ricorrono poi scene di abile struttura e delicata sensibilità, nelle quali madre e figlio stanno di fronte senza riconoscersi, fratelli s'incontrano, Elettra assiste angosciata e inorridita alla demenza del fratello infermo. E frammezzo quadri di genere, come le donne che a Delfi osservano le opere d'arte, o Ione che spazza il tempio e svela, cantando, il suo essere. V'è però anche, nel medesimo periodo, l'intrigo minuziosamente condotto, ove la femminile astu-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

zia ellenica ha la meglio sulla goffaggine barbarica. E per ultimo il finale delle *Fenicie,* un quadro di abnegazione e affetto filiale, ma insieme della più profonda miseria umana, il simbolo più impressionante del « tragico » tramonto di tutta la stirpe. Basandosi su tali scene Aristotele espresse il giudizio che Euripide, malgrado certe deficienze, sia il « più tragico » dei poeti tragici.

Oltre alle scene singole, quale arte domina la struttura complessiva, quando nello *Ione* la vicenda, liberamente inventata, sale con sicurezza fino al punto in cui la tragicità della situazione raggiunge il suo vertice, e noi attendiamo ansiosissimi di vedere se davvero il figlio strapperà la madre dall'altare e la ucciderà! Quale efficacia tragica, anche se la teoria di Aristotele svaluta il « finale lieto »! Ugualmente tesa e concisa è la struttura dell'*Elettra,* ove il matricidio è preparato con uguale perizia e il *pathos,* prima voluttamente trattenuto, si sfoga appieno solo dopo il delitto. Accanto ad essa stanno, però, le *Troadi,* in cui mancano uno sviluppo drammatico e un vertice dell'azione, eppure la successione delle scene che passano sotto i nostri occhi genera un quadro così unitario dell'indicibile miseria di Troia, un'atmosfera così compatta, quale soltanto un'opera d'arte creata d'un sol getto può suggerire.

Per quanto riguarda la materia dei suoi drammi, Euripide distende entro la cornice mitica tutta la ricchezza della vita umana, con le sue molteplici situazioni e reciprocità di rapporti, con le sue persone e i suoi tipi individuali, i barbari e gli Elleni, la gente di città e i contadini, i liberi e i non liberi. Così, per la prima volta nella tragedia, ricevono il posto che loro spetta anche gli strati sociali più bassi, che finora erano comparsi solo marginalmente, e volentieri il poeta si sofferma a denunziare lo scarso fondamento delle convenzionali disparità di ceto. Nella capanna più squallida può abitare autentica nobiltà. L'uomo che coltiva il suo campo ha una sensibilità statale più sana del cittadino che guarda i « contadini » dall'alto in basso; e vi sono schiavi (il poeta lo sottolinea con particolare frequenza secondo lo spirito del tempo) che possiedono uno spirito più libero del loro padrone. Ciò che conta è solo il valore interiore dell'uomo. Così sente l'umanità del poeta, e ad essa egli vuole educare anche i suoi concittadini.

La vicenda drammatica s'impernia sull'uomo. Ma perché possiamo intendere appieno l'uomo nel suo patire ed agire, è necessario che lo osserviamo nel mondo che lo circonda. Euripide sa sfruttare il quadro scenico non meno bene di Eschilo. L'incendio di Troia nel finale delle *Troadi* ci mostra con realistica evidenza come per la città poc'anzi così fiorente tutto sia finito. L'inizio dei drammi ci presenta volentieri il quadro commovente di infelici che cercano presso l'altare degli dei l'estremo scampo dal furore dei loro simili. Ci accostiamo però meglio agli individui se vediamo, ad esempio,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

un'Elettra, una figlia di re, attingere acqua dal pozzo in misere vesti di serva, oppure un'Ifigenia stare di fronte all'altare della dea barbarica, in attesa di nuove orrende vittime. Presentando nel suo ultimo dramma il vecchio Edipo che entra vacillando, cieco mendico, con la sua figliola, Sofocle si riallacciava direttamente al finale delle *Fenicie* di Euripide. Accanto a queste, assistiamo anche a scene d'una suggestione generica. Nel *Fetonte* le serve impegnate nei preparativi della festa nuziale salutano con un lieto canto Eos che ridesta la vita negli uomini e nelle bestie e chiama al loro lavoro quotidiano pastori, cacciatori e naviganti. Un'atmosfera d'alba regna anche all'inizio dello *Ione,* ove però ci sentiamo anche trasferiti in tutto il paesaggio della località sacra, remota dal mondo. Sempre l'ambiente circostante è riferito all'uomo; ma nella preghiera e nel canto con cui Ippolito e i suoi compagni rendono omaggio alla pura Artemide, sentiamo risuonare anche la gioia per l'intatta castità della natura. Può ben essere che Euripide abbia composto le sue opere in una grotta sul mare, lontano dagli uomini.

La complessità e la grandiosità di quest'arte si avvertono con immediatezza. Resta da chiedersi s'essa possieda ancora l'unità di contenuto e forma ch'era propria della tragedia eschilea.

La forma della tragedia fu determinata, fin dal suo inizio, dall'azione comune del coro e dei personaggi. Quando Euripide iniziò la sua attività, la vicenda era interpretata già da tre attori, mentre il coro vi aveva, al più, parte secondaria. Invece il coro di Eschilo aveva il compito, non solo di esprimere, dopo le singole scene, i pensieri e le suggestioni che queste ispiravano, ma di annunciare, come rappresentante della comunità religiosa, ciò che il poeta, esponente egli stesso di tale comunità, aveva da dire sul significato più profondo degli eventi.

La fede di Sofocle non avvertiva l'esigenza di svelare, nei singoli casi, le connessioni ultime su cui si fondava. Ma il coro continuò anche per lui a rappresentare la comunità, alla quale il poeta si sentiva vicino nella fede, e coi suoi canti poteva immettere gli spettatori nella giusta atmosfera religiosa, o inculcare loro direttamente l'idea centrale del dramma. Altrimenti rimaneva al coro la funzione precipua di accompagnare in chiave lirica le singole fasi della vicenda drammatica: dar valore, ad esempio, nell'*Antigone,* dopo la scena di Emone, al motivo erotico, oppure fare d'accompagnamento con un canto al vecchio Edipo nel suo cammino verso l'al-di-là. Per l'azione però, anche se vi era occasionalmente implicato, il coro non aveva in Sofocle alcun significato.

Per Euripide fu breve il tempo in cui egli si sentì accomunato nella fede al suo popolo. Scrivendo gli *Eraclidi* nella patriottica concitazione del primo periodo bellico, egli espresse la volontà di una giusta difesa, la fede

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nell'intervento di Zeus a favore del diritto e la fiducia negli dei, in tre stasimi che formano un tutto unitario, e in toni che certo commossero il cuore di tutto il popolo. Se altrove il coro ha informato i suoi canti allo spirito della religione popolare, certo gli spettatori saranno stati ben lieti di udire in forma moderna le storie a loro da gran tempo familiari; ma senza dubbio si saranno anche avveduti che il coro non ripeteva proprio sempre la convinzione particolare del poeta, come quando ingenuamente narrava la leggenda della nascita prodigiosa di Elena, su cui Elena stessa, poc'anzi, s'era mostrata dubbiosa, quando nell'*Oreste* invocava come vere divinità le Erinni, che per il poeta non erano altro che fantasmi del cervello tormentato, ma anche quando nell'*Eracle,* immediatamente prima della catastrofe provocata dallo spirito vendicativo di Era, esso vantava la giustizia divina. E perfino nel canto corale il poeta non esitò, nella sua età più matura, a introdurre il dubbio. Nell'*Elettra* il coro canta del dissidio fra gli Atridi e del mutamento nel corso del sole, ma solo per concludere: « Così narra il mito, ma esso trova scarso credito presso di me ». Lo spettatore provveduto non poteva poi dare interpretazione diversa neppure a quei canti dell'*Ifigenia* e dell'*Elena* che narravano al modo degli inni popolareschi, ma in tono volutamente scherzoso e quasi caricato, le antiche storie, spogliandole così del loro carattere sacro.

Per Eschilo i canti corali avevano la funzione di attribuire, al senso della storia sacra, un'interpretazione ispirata alla fede personale del poeta. In Euripide il mito divenne cornice per la sua invenzione, mentre il significato degli eventi si palesò, meglio che in un canto della comunità, nel corso stesso dell'azione drammatica. Nell'*Oreste*, è vero, il poeta s'è avvalso ancora una volta del canto corale per esprimere, di fronte alla contesa dei partiti, un giudizio oggettivo sul matricidio. Ma altrove udiamo di rado una simile interpretazione etico-religiosa, e quando nell'*Elena* il coro afferma che mediante l'esperienza non è dato conoscere nulla all'infuori dell'imperio irrazionale della *tyche,* in ciò si esprime il pensiero del poeta, ma non quello della comunità fedele.

Nell'*Alcesti* il coro esalta in un canto suggestivo il sacrificio della protagonista e ne proclama l'elevazione ad eroina. Ma quanto più vivamente, in seguito, la vita interiore degli individui interessò il poeta, tanto più il canto divenne semplice accompagnamento ai processi psicologici del protagonista. « Ecco giungere le care accompagnatrici dei miei lamenti », dice nell'*Oreste* Elettra all'ingresso del coro; e in effetti anche altrove il poeta si serve volentieri del coro, fin dalla parodo, come di un interlocutore col quale il personaggio principale può parlare liberamente di tutto ciò che agita il suo cuore. Già nella *Medea,* tuttavia, lungo tutto il corso della tragedia i canti delle donne compassionevoli ci avevano aiutato a capire gli effetti della femmini-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

lità ferita sull'animo della protagonista, e la nostra simpatia per Andromaca è garantita fin dal principio dall'ingresso, appunto, delle donne greche. Ove poi il coro stesso partecipa della sorte del protagonista, i suoi canti fungono da cassa armonica, da cui il dolore di quello trae piena e profonda risonanza. Più accentuata ancora che nelle parole di Ifigenia, sentiamo l'angoscia del suo esilio esprimersi nei canti delle schiave, e la tragicità personale di Ecuba s'inserisce nella sofferenza universale in virtù di tre canti delle donne prigioniere, concepiti, come negli *Eraclidi,* unitariamente e destinati ad unità d'effetto: l'ansia per il futuro incerto vi s'accoppia al lamento per le cose perdute, e tormentoso dolore fa infine rivivere nel ricordo le spaventose impressioni della notte atroce di Troia.

Nelle sue opere più tarde Euripide s'è meno preoccupato di dare risonanza nel canto allo stato d'animo suscitato dalle singole scene. I quadri presentati, le narrazioni in tono di ballata, le considerazioni d'ordine universale ch'egli ci offre tramite il coro, diventano per lui fine a se stessi. È vero che, come già prima, egli struttura volentieri il canto corale in modo che nella seconda coppia strofica si passi al caso concreto e si stabilisca così il rapporto con la vicenda drammatica. Ma ben sovente avvertiamo il carattere esterno di tale connessione, la costrizione che grava sul poeta. Nell'ultimo periodo si moltiplicano gli intermezzi che, di per sé unità liriche, hanno con la vicenda e il tono dell'insieme legami soltanto tenui.

I canti autonomi del coro vanno gradualmente perdendo terreno. Già nell'*Eracle* essi mancano nella vicenda, puramente umana, della seconda parte; nell'*Elena* udiamo il primo stasimo solo dopo che il vertice della tragedia è stato toccato, e nell'*Oreste* il numero di essi è limitato a due. E qui non vale più neppure l'antica regola di separare due scene totalmente diverse almeno con alcuni anapesti del corifeo.

Quanto alla connessione esterna del coro con l'azione, Euripide ha sempre cercato di mantenerla, e raramente ha trascurato di motivare esplicitamente l'ingresso del coro. Negli *Eraclidi,* anzi, questo entra subito in un'azione vivace, e ancora nell'*Oreste* la parodo diventa un quadro animato che richiama la scena del sonno nell'*Eracle* e nelle *Trachinie.* Ma ai fini dello svolgimento drammatico, il poeta, desideroso di realistica aderenza alla vita, sente la presenza del coro, non solo come superflua, ma addirittura come un impaccio. Già Medea e Fedra, prima di attuare i loro progetti, debbono esplicitamente obbligare il coro al silenzio. Nell'ultimo periodo produttivo del poeta, quando i progetti segreti e l'inganno tramato ai danni di un avversario diventano parte fissa della favola, quest'ordine di tacere ricorre frequentemente, ma s'irrigidisce in semplice formula, che concede la minima attenzione possibile alla presenza del coro.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Solo nello *Ione* Euripide ricava da tale invito al silenzio un effetto drammatico: trasgredendo al divieto di Xuto, le serve riferiscono in grande concitazione alla padrona che Apollo ha donato un figlio a Xuto. Una volta tanto il coro esercita così perfino un'influenza sullo svolgersi dell'azione, cui partecipa, almeno esteriormente, anche nell'*Oreste*. Ma sono eccezioni. Sofocle, che nel *Filottete* inserisce un solo stasimo, proprio nelle ultime tragedie ha attribuito al coro una funzione molto più attiva. Euripide, per cui l'essenziale dell'azione drammatica si svolge nell'animo dei personaggi, non poteva seguire questa via. Nelle *Fenicie* egli sceglie un coro di fanciulle straniere, per le quali rimaneva escluso ogni intervento attivo nella vicenda, ed anche la naturale compartecipazione al destino di Tebe minacciata, che nei *Sette a Tebe* di Eschilo spinge il coro ad una appassionata effusione di sentimenti. Si esprime in ciò la consapevolezza che più non esistesse, né più si potesse ripristinare nella nuova tragedia, l'unità organica di attori e coro.

Come Eschilo, anche Euripide s'è avvalso, occasionalmente, del coro per presentarsi al pubblico con pensieri ed affetti del tutto personali. Quando, nel grande canto corale dell'*Eracle,* egli faceva voto di rimanere fedele alle Cariti anche da vecchio, nessun Ateniese poteva dubitare che a parlare così non fosse il poeta stesso, e non poteva neppure trovare in ciò nulla di straordinario. Procedimento simile era infatti già da tempo consueto nel canto corale. Nei suoi epinici Pindaro parla continuamente di cose che lo riguardano personalmente. Per lui, è vero, ciò doveva risultare particolarmente spontaneo, perché il suo coro era solo strumento del poeta e non aveva di fronte altro che i partecipanti alla celebrazione, ai quali anche il poeta si rivolgeva. Per il tragico le cose stavano diversamente, perché il coro era implicato in una vicenda mitica e, investito di una parte determinata, parlava a personaggi determinati. Erano così imposti al poeta dei limiti molto precisi per la manifestazione del proprio sentimento personale. Tanto più egli doveva sentirsi stimolato a far sì che le creature da lui poste sulla scena esprimessero i loro dolori e sentimenti nel canto. Alla rappresentazione drammatica della vita umana si accompagnò quindi, sin dal principio, un elemento lirico, che si fece presto strada anche al di fuori del canto corale. Nelle *Supplici* di Eschilo è il coro stesso che esprime, in canti staccati, le sue paure e i suoi desideri, e il suo assalto al cuore di Pelasgo. Nelle *Coefore* il fulcro della tragedia è dato già dal *kommos,* il canto alterno in cui trova sfogo la fervorosa concitazione dei due fratelli, mentre il coro interviene solo per confermare ed animare. E già prima, nel *Prometeo,* la situazione aveva suggerito l'effusione lirica di un personaggio singolo. Quando il sofferente solitario leva i suoi lamenti ed esprime le sue riflessioni, ai trimetri si mescolano spontaneamente il recitativo e il canto anapestico; e all'ingresso precipitoso, come alla rapida uscita, della

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

furente Io i discorsi pacati non si sarebbero convenuti più che alle visioni di Cassandra. In Sofocle il canto alterno si fa con l'andar del tempo sempre più esteso, e non di rado il personaggio singolo, a partire dall'*Aiace,* vi predomina coi suoi lamenti. Nelle *Trachinie* i dolori fisici costringono Eracle ad una prolungata lamentazione e a sospiri in metri lirici perfino nel mezzo di un discorso. In un primo tempo non udiamo però monodie staccate, e che prima dell'ingresso del coro Elettra compaia recitando una lunga serie di lamentosi anapesti, costituisce una novità. Senza dubbio Sofocle seguiva in questo le orme del poeta più giovane, che a partire dall'*Ecuba* fa volentieri seguire all'oggettività del prologo un'esposizione lirica da parte del protagonista.

Euripide è infatti il primo a conferire piena efficacia all'elemento lirico nella tragedia.

La lirica, come espressione del sentimento personale, aveva già avuto in Grecia piena fioritura grazie a Saffo e ad Alceo. Nella *polis* s'era poi ad essa anteposta la poesia pubblica, e specialmente ad Atene le grandi feste statali di Dioniso esercitavano una così viva attrazione, che una poesia di tono esclusivamente soggettivo non avrebbe potuto prosperarvi. Solo attraverso il dramma la lirica poteva riuscire a farsi strada, e anche per questo tramite lo poté pienamente solo al ridestarsi dell'interesse per la vita psicologica individuale.

Euripide era drammaturgo nato, ma aveva anche una spiccata sensibilità lirica. Ce ne avvediamo nei canti corali che riflettono l'atmosfera del mattino o della campagna, che dipingono, o evocano con un aggettivo, l'incanto della notte stellata, lo scintillio delle cime coperte di neve, il gioco delle onde e l'iridescenza del mare; ce ne avvediamo perfino nel dialogo, quando la serva riferisce il triste commiato di Alcesti dalla vita, e nella *Medea* la nutrice motiva il suo discorso prologico, dichiarando che deve liberare il cuore dalle sue pene. Ma l'elemento lirico trova naturalmente la sua espressione più adeguata nel canto alterno, e più ancora nell'aria. Certo, anche in ciò Euripide poteva riallacciarsi ad Eschilo, e il naturale orrore dell'oltretomba che afferra Alcesti di fronte alla morte e le ispira la visione di Caronte, ci può richiamare le ultime parole di Cassandra nell'*Agamennone.* La tragedia precedente non offriva, invece, alcuno spunto alle febbrili fantasie erotiche di Fedra, che vuole correre nelle selve per cacciare a fianco dell'amato. E piuttosto ci viene spontaneo pensare a Saffo, che desidera l'amica lontana e l'immagina, a Sardi, anch'ella agitata da inquieta brama. Non abbiamo indizi per stabilire se Euripide abbia subito l'influenza di singoli componimenti poetici di Saffo; fu comunque spontaneo per lui entrare nei binari della lirica soggettiva della poetessa, cui attribuì tuttavia forma completamente nuova.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Questa lirica sa cogliere, in parole e suoni, tutto quanto riempie e commuove l'animo umano, dolore e gioia, amore e odio, euforia e disperazione. Il suo mezzo espressivo più efficace ed adeguato è l'aria staccata, che ricorre in Euripide sin dal principio in forma già perfetta.

Le funeree visioni di Alcesti vengono interrotte soltanto da parole isolate del marito, e dopo la sua morte il figlioletto canta la trenodia. La folle esaltazione di Fedra dopo la ripulsa di Ippolito prende forma in un'aria, che ha perfino risposta melodica in una strofa del coro; e ancora in un'aria si sfoga la furente collera di Polimestore, la disperata paura di Ermione, il desiderio di morte di Evadne sul rogo dello sposo, e il terribile canto di Cassandra estatica, che richiama la Io eschilea. Ma al suo pieno sviluppo l'aria perviene soltanto nelle ultime tragedie. Nello *Ione* ci accoglie subito il bellissimo canto in cui il giovane svela interamente il suo animo, e il vertice della tragedia è dato dal grande canto in cui Creusa palesa il segreto lungamente custodito e scaglia la sua terribile accusa contro il divino seduttore. Con arie appassionate Giocasta saluta, nelle *Fenicie,* il figlio tanto desiderato e Antigone si precipita alla testa del corteo funebre. Qui le arie esprimono davvero la più intima concitazione degli individui, sono frutto dello spirito nuovo che anima la tragedia. E con tale spirito pure s'accorda che la trenodia intonata dal coro, nell'*Oreste,* dopo la condanna dei due fratelli, in onore della casa regale, trovi prosecuzione immediata in un'aria di Elettra, che è espressione personalissima della sua disposizione d'animo, e tuttavia, rievocando la sorte della stirpe dei Pelopidi, adempie addirittura alla funzione di canto corale. Valore del tutto diverso ha invece, dopo, la lunga aria interrotta solo da brevi domande, con cui uno schiavo frigio descrive gli avvenimenti all'interno del palazzo. Qui la forma musicale si fa mezzo per trarre nuovi effetti dal tradizionale resoconto d'un messo.

Già Eschilo e Sofocle componevano da sé i loro canti; ma Euripide aveva evidentemente inclinazioni e interessi musicali più accentuati; col medesimo entusiasmo con cui da giovane s'era dato a scuotere gli spiriti con la sofistica, egli si mostrò aperto, da vecchio, all'evoluzione della musica, che s'avviava allora per nuovi cammini, sotto l'impulso di uomini come Filosseno e Timoteo (con quest'ultimo sembra che Euripide avesse già avuto stretti rapporti ancor prima della loro vicinanza in Macedonia); in lunghi brani di canto affrancati dalla tradizionale articolazione strofica, con l'impiego liberissimo della melodia e del ritmo, variando e accentuando i mezzi sonori fino allora usati e inventandone di nuovi, col virtuosismo, infine, dell'esecuzione, si andavano infatti ricercando, nel settore della musica, effetti maggiori. Con la tragedia la musica era sostanzialmente legata fin dai suoi inizi, ma, almeno a partire da Eschilo, essa era però soltanto mezzo espressivo, era la forma

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

in cui la parola e il pensiero esercitavano la loro azione sul piano sentimentale. Anteposto ad essa era il *logos*. Quando ora in Euripide Andromeda, avvinta alla roccia, lamenta in un canto il suo destino e l'eco le risponde, il poeta ricerca, sì, anche un certo effetto sul piano sentimentale mediante le parole e la situazione, che dànno il senso di un abbandono sconfinato; ma altrettanto evidente è il valore che ha per lui il puro suono musicale. Lo stesso vale per Ipsipile che accompagna con le nacchere la nenia per il suo pupillo, e tale intenzione è evidentissima anche altrove, nelle arie della produzione più tarda. Non ci è dato oggi più di sentire la musica; ma lo stile linguistico è testimonianza abbastanza chiara.

È uno stile che, pur con certe disparità, ci richiama immediatamente le opere poetiche del tempo composte in funzione dell'esecuzione musicale, come i *Persiani* di Timoteo. Aggettivi ampi e sonori, sovente disposti in chiasmi arditi con i sostantivi che accompagnano, ripetizioni di parole, ben avvertibili all'orecchio ma inessenziali per il senso, periodi senza pause, che non di rado hanno il loro appoggio sintattico in un vocativo, artificiosa accentuazione dei termini proprio nella descrizione di eventi usuali: ecco alcune caratteristiche di questo stile, che offrirono già ad Aristofane lo spunto per squisite parodie.

Così ad esempio nelle *Fenicie,* in dattili che si snodano pesanti e veloci ad un tempo, il coro chiede ad Ares, il dio tormentatore, perché goda della morte e del sangue e porti una dissonanza nella festa di Bromio, perché fra corone lietamente riddanti di giovane fioritura, non intoni, facendo ondeggiare i ricci al soffio del flauto, un canto in cui domini gioia festiva invitante alla ridda, ma invece, con balzo armigero cacciando innanzi contro Tebe l'esercito argivo, egli guidi la danza in un corteo senza accompagnamento di flauto. E nell'*Oreste* un eunuco frigio, cui è stato chiesto che cosa facesse quando Elena veniva minacciata, canta in tono femmineo:

> Secondo l'usanza dei Frigi, dei Frigi
> dovevo con l'artistico ventaglio piumato
> agitare sulla guancia aure, fresche aure
> ad Elena, ad Elena per i suoi ricci,
> secondo uso barbarico [1].

Simili versi non erano destinati all'occhio del lettore, ma all'orecchio dell'ascoltatore, e l'effetto che ricercavano non era dato dal senso delle parole, ma dal loro suono. Evidentemente Euripide sentiva che per la barocca musica

---

[1] 1426 *Φρυγίοις ἔτυχον Φρυγίοισι νόμοις*
παρὰ βόστρυχον αὔραν αὔραν
Ἑλένας Ἑλένας εὐπαγεῖ
κύκλῳ πτερίνῳ πρὸ παρηίδος ἁ-
ίσσων βαρβάροις νόμοισιν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nuova di cui subiva il fascino, coerente rivestimento del pensiero era soltanto un linguaggio barocco; e ciò ch'egli aveva così creato era un'opera d'arte unitaria, un'immagine fedele del suo tempo movimentato e agitatissimo. Il *logos* e la musica si sono però scambiate le parti. La musica è passata in primo piano, il testo è divenuto librettistico. Ecco la ragione per cui l'organica unità della tragedia s'andò anche in questo punto sfaldando. I brani di canto che hanno fatto la loro comparsa accanto agli antichi canti corali tendono a conseguire effetti a sé stanti, indipendenti dallo sviluppo drammatico.

Questo stile delle parti musicali, artificioso e assai distante dal linguaggio della vita, doveva tanto più risaltare, in quanto si trovava in antitesi con l'atteggiamento complessivo della tragedia nuova. Eschilo aveva portato a maturazione la tragedia dal germe dell'estasi dionisiaca e trascinato di forza gli spettatori in un mondo diverso. Sofocle aveva accorciato le distanze con la realtà attuale, mantenendosi tuttavia, con la sua vicenda drammatica, nella sfera eroica. Solo la generazione di Euripide non riconobbe più, per principio, l'antitesi fra età eroica ed età presente, e rifiutò, insieme col *nomos,* anche il culto di un passato più alto. Concretezza e spirito d'attualità ne divennero i fini. Mentre Eschilo, all'inizio delle *Eumenidi,* ci innalza alla sfera divina, nello *Ione* l'aria del ragazzo che spazza il pavimento e scaccia gli uccelli, e l'arrivo delle serve ateniesi che guardano il tempio con curiosità, ci trasferiscono nella Delfi umana del presente. All'estasi si è sostituita un'arte che descrive la vita intera, i pensieri e i sentimenti degli uomini, dandoci l'impressione di vivere fra nostri pari. Il che porta ad un affettuoso immergersi del poeta nella vita quotidiana, di cui egli osserva con attenzione ogni particolare, ad una descrizione realistica di eventi naturali e di opere d'arte; ancor più, Euripide abolisce ogni distacco col passato, mostra gli eroi in veste di mendicanti, fa tornare le ragazze del coro dalla lavanderia, fa parlare i suoi personaggi sui problemi più moderni; e ben poco l'ironia e il dileggio dovevano interessare il poeta, ch'era guidato, oltre che da ragioni artistiche, da un altro intento: solo rendendo i suoi eroi uomini del presente egli poteva avvicinare il suo pubblico, come desiderava, ai problemi etici e religiosi. Nell'*Elettra* egli ha seguito questa via nella forma più estrosa. E in essa avvertiamo anche più che altrove la disarmonia conseguente appunto ad una trattazione molto moderna di argomenti eroici obbligati.

« Euripide ha trasferito la tragedia dalla sfera eroica in quella della vita umana borghese », rileva già la critica a lui contemporanea, osservando come tale metamorfosi influisca su tutti i particolari dell'opera drammatica, e condizioni anzitutto un mutamento nel linguaggio. Agli eroi di Eschilo si addiceva solo un discorso superumano. Quelli di Sofocle parlavano come uomini, ma come uomini di un mondo superiore. Ad Euripide l'enfasi di Eschilo

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dovette apparire come qualcosa di innaturale, che bisognava sostituire con un linguaggio aderente alla realtà. La lingua parlata della sua Atene era abbastanza colta perché con un minimo innalzamento di tono la si potesse affrancare da ogni volgarità. Dato l'alto livello della cultura generale, che traluce più che mai dalla commedia, persino le persone di basso ceto potevano avvalersi di simile linguaggio senza che la verisimiglianza ne venisse turbata. Grazia naturale e trasparente limpidezza sono contrassegni di quest'attico, che proprio perciò si contrappone nettamente allo stile lirico, artificioso e imprevedibile. L'uso di una lingua particolare per le parti musicali era un'esigenza veramente sentita. Ma la distinzione fra l'elemento drammatico e quello lirico-musicale ne risultava specialmente accentuata.

Nell'ambito del dialogo, Euripide diede pieno sviluppo in particolare a due forme. Già in Eschilo la mobilità dello spirito attico, unita al gusto per la simmetria rigorosa, aveva dato origine alla forma della sticomitia, nella quale i personaggi in scena recitano ciascuno un verso, o anche due versi fra loro collegati; e tale forma viene usata, oltre che per le invocazioni religiose e per le preghiere, nelle quali simile alternanza era data dal rito, oppure per le dispute in cui le armi dello spirito s'incrociano colpo contro colpo, anche per tutte le scene in cui una viva concitazione induce ad un veloce susseguirsi di domanda e risposta. Sin dalle *Supplici,* la linea unitaria di una narrazione viene anzi spezzata, grazie alla sticomitia, in una successione di punti nettamente emergenti. Sofocle accolse, in genere, questa forma, solo nei limiti in cui fosse riscontrabile nella vita quotidiana, e le preferì il dialogo libero. Solo nell'*Elettra,* che risente fortemente dell'influenza euripidea, nella scena del riconoscimento l'accentuarsi del pathos induce ad una lunga sticomitia, in cui perfino, come già sporadicamente avveniva anche in epoca anteriore, ogni personaggio recita soltanto un emistichio. In Euripide si trovano sempre più di frequente, nelle sue opere tarde, lunghe scene tutte in forma sticomitica, pur non occasionata da speciale pathos. Proprio il più vivo avvicinarsi della lingua alla vita quotidiana ha qui probabilmente creato l'esigenza d'un contrappeso in questa forma rigorosamente simmetrica.

Del tutto originale in Euripide è lo sviluppo, entro l'ambito del dialogo, della discussione teoretica. Una forma di disputa, perfino in metri lirici, era naturalmente nota anche ad Eschilo e a Sofocle. Ma anche quando, nelle *Eumenidi,* si discuteva dinanzi al tribunale per la assoluzione di Oreste, oppure, nell'*Elettra,* madre e figlia si fronteggiavano disputando, si trattava sempre di questioni molto concrete, maturate durante lo svolgimento drammatico, che solo in grazia di rare argomentazioni potevano acquistare carattere più universale. Neppure il conflitto di Antigone con Creonte trova chiarimento in una discussione teoretica. In Euripide, invece, avvertiamo sin dal

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

principio, nella struttura dei suoi discorsi, la preparazione retorica; egli introdusse, inoltre, nella tragedia la discussione su temi d'ordine generale, come era d'uso nella commedia. Fece così un'ampia trattazione, già nel *Bellerofonte*, dei problemi ultimi della teodicea, e prese in esame, nelle *Supplici* la democrazia e la monarchia, nelle *Fenicie* il potere dispotico e l'ideale dell'uguaglianza, nell'*Antiope* la vita pratica e la vita consacrata alle Muse, mentre l'*Accorta Melanippe* dimostrava in un lungo discorso che non può esservi infrazione alle leggi della natura. E simili discussioni vengono condotte con le argomentazioni e coi termini che lo spettatore udiva ad Atene ogni giorno anche fuori del teatro. Perfino nella struttura e nella articolazione del discorso è riconoscibile l'influenza dello schema rettorico, anche se il poeta se ne avvale per fini artistici.

Tali discussioni sono da ricondursi allo spirito che si manifesta pure nella forte inclinazione alle riflessioni teoretiche. Nel suo trattato sull'arte tragica Schiller rileva il grande fascino che per tutti i popoli colti hanno sempre avuto verità universali o massime etiche inserite in luogo opportuno nel dialogo drammatico; ma egli parla anche dell'« uso quasi eccessivo » che ne fecero i Greci. E avrà pensato ad Euripide. In effetti, le considerazioni di Medea sulla sorte della donna e le accuse di Ippolito contro il sesso femminile dànno l'impressione, accanto all'erompere esplosivo della passione, di qualcosa d'estraneo. E le discussioni, per di più, si trovano sovente solo in un rapporto tenue con la vicenda drammatica. Esse hanno fini propri, e il poeta vi si rivolge direttamente al pubblico. Non però da profeta, da un punto di vista superiore. Rispondendo in modo opposto, in tragedie diverse, a seconda della situazione, al quesito se i figli siano o no una fortuna, esprimendo i più disparati giudizi sulla donna, e facendo esultare il coro femminile, nella *Medea* e nello *Ione* (proprio dopo il concepimento del piano funesto) al pensiero che stia per mutare la cattiva fama delle donne, illuminando nelle discussioni regolarmente entrambi gli aspetti del problema, egli evidentemente non intende farci accettare una saggezza, infusa o sua propria; ma vuol scuotere gli animi, infiggere il pungolo nei cuori, proprio come faceva Socrate. Intende, proprio come lui, assolvere un compito pedagogico. È l'eredità della tragedia antica. Ma ne notiamo ora anche la differenza. Dietro la tragedia di Eschilo sta lo spirito creatore, che è profeta ed artista ad un tempo; e la rappresentazione della vicenda concreta che l'artista ci offre, è insieme l'interpretazione profetica della storia sacra, che si comunica come un tutto allo spettatore, ed esercita perciò la sua azione etico-religiosa insieme con l'azione estetica, in unità indissolubile. Anche Euripide vuole essere artista ed educatore insieme. Ma l'unità organica nella sua opera è ormai infranta. Già l'abbiamo visto: nel prologo e nell'epilogo egli cerca un legame

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

esterno col mito e col culto, proprio perché si sente così liberato dai vincoli che la celebrazione religiosa gli impone, acquistando spazio per la sua arte personale. Ma anche entro i limiti della sua tragedia vera e propria, il coro tradizionale e la vicenda non costituiscono più un tutto unico: l'elemento drammatico e quello musicale tendono a rendersi autonomi. Nella vicenda drammatica, invece, l'artista può esprimere appieno se stesso, ed Euripide poteva ben essere certo di esercitare, attraverso il suo *Eracle,* una profonda influenza etica sul pubblico che lo avrebbe capito; non si trattava però più di una interpretazione della storia sacra, che potesse trasformarsi in esperienza religiosa per il popolo intero, come era stato per l'*Orestea.* Quanto più vivo, poi, andava facendosi il nuovo sentimento di vita, per cui unica realtà sperimentabile era la *tyche,* tanto meno potevano le opere del poeta, nel loro insieme, esercitare sul popolo un'azione didattica nel senso antico. Eppure, l'impulso ad esercitarlo, oltre che essere implicito per tradizione nella sua arte, era anche profondamente radicato nel suo cuore. Si attuò quindi anche in questo senso un processo evolutivo che condusse di necessità alla dissoluzione dell'unità originaria. Le discussioni teoretiche minacciavano di sgretolare la compagine dell'azione drammatica. Ma più critico ancora era tutto il nuovo atteggiamento spirituale dal quale esse traevano origine.

Da quando il loro stesso esistere era divenuto per i Greci oggetto di riflessione, tutti i grandi poeti avevano considerato l'esperienza individuale alla luce degli eventi universali, Eschilo come Pindaro. Ma lo spirito artistico era allora abbastanza forte per subordinare a sé la riflessione. Euripide non era affatto un « razionalista », ma recava evidentemente in sé, sin dalla fanciullezza, l'aspirazione a risolvere per via razionale i problemi della vita, e l'aveva sentita poi sempre più viva. Fu questo suo particolare lineamento psicologico ad indurlo ad una strutturazione razionale della vicenda mediante l'intrigo, ad un attento rispetto della verisimiglianza, all'eliminazione del soprasensibile, e ad attirarlo in ispecie alla discussione teoretica delle questioni vitali. Proprio tali discussioni trovarono nel suo pubblico l'eco più viva. Destava però più interesse la cosa, il problema, che non la sua espressione artistica. Gli Ateniesi di Euripide erano certo dotati, riguardo all'arte, della stessa ricettività di quelli di Eschilo. Nel frattempo, però, l'intelletto s'era reso inaspettatamente autonomo, la comune esigenza di una penetrazione razionale dei problemi della vita s'era fatta infinitamente più forte. Per un poeta che trovandosi al centro di tale corrente intendesse porsi come educatore del suo popolo, era necessità interiore farglisi incontro e tentare egli stesso di influire con mezzi razionali sugli spettatori. Ma il suo conseguente inserire nel dramma discussioni di carattere generale, il suo staccarle dalle parti liriche, farle per di più spiccare di fronte all'azione a struttura

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

puramente artistica, erano pure chiari indizi che l'unità organica di artista ed educatore che caratterizzava Eschilo, il poeta-vate, non esisteva più per Euripide, il « filosofo delle scene ». Si chiarisce così appieno la crisi della tragedia. In una generazione così fortemente intellettualistica v'era certo ancora posto per l'arte, ma a lungo andare questa non era più in grado di assolvere il suo antico compito di educatrice del popolo. Non erano ancora trascorsi due decenni dall'*Antiope,* che Platone accoglieva e sviluppava in un dialogo filosofico il problema discusso, nel dramma, da Anfione e Zeto. L'evoluzione era coerente. Una nuova forza doveva ora assumersi il compito d'educare la nuova generazione: la filosofia. La tragedia, invece, se voleva essere opera d'arte unitaria, doveva espellere da sé gli elementi razionali. Il che certo implicava la rinunzia a ciò che un tempo le aveva conferito la sua suprema dignità. La sua intima dissacrazione le vietava ormai di esercitare un'influenza religiosa. Né, a lungo andare, essa avrebbe potuto continuare a dare un indirizzo etico. Doveva limitarsi ad un'azione puramente artistica.

Era possibile simile evoluzione in una celebrazione religiosa di stato? E in caso affermativo, avrebbe potuto ancora chiamarsi tragedia ciò che da lontano s'intravvedeva come termine di tale sviluppo?

NUOVE ESPERIENZE E NUOVA PRODUZIONE IN MACEDONIA

Tre grandi poeti avevano improntato la tragedia in tre fasi della sua evoluzione. Appariva quindi naturale applicare per essa lo schema « ascesa, vertice, declino », e nell'età moderna August Wilhelm Schlegel si propose, nella sua ottava lezione a Vienna, di indicare le tracce della degenerazione e della decadenza in Euripide. Prima ancora, egli aveva tentato di sostituire allo *Ione* una sua rielaborazione che fosse veramente poetica. Goethe stesso l'aveva portata sulla scena; ma approfondendo, da vecchio, la sua conoscenza di Euripide, egli finì col dichiarare che « in fondo la statura dello Schlegel non era adeguata a capire e ad apprezzare a dovere nature sì alte. Se un uomo moderno, come lo Schlegel, avesse da far rilevare dei difetti ad un antico così grande, sarebbe giusto che lo facesse in ginocchio ». Pochi mesi prima della sua morte egli rilesse ancora proprio lo *Ione,* « a rinnovata edificazione e ammaestramento », e si meravigliava che « l'aristocrazia dei filologi non afferrasse i pregi di Euripide. Dopo di lui, hanno forse generato, tutte quante le nazioni insieme, un solo drammaturgo che sia degno di porgergli le pantofole? ».

In effetti, la critica dello Schlegel è prevenuta ed ingiusta. Così, è grossolano fraintendimento la sua affermazione iniziale: « Egli aspira sem-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

pre a piacere, con qualsiasi mezzo », o il suo echeggiare la calunnia di Aristofane, originata dall'ardore polemico di contemporanei, che « l'intento dei suoi drammi sia talvolta assai immorale ». Non è fortuito, tuttavia, che tale critica abbia per lungo tempo determinato il giudizio su Euripide. Oltre ad individuare certe sue effettive deficienze, nell'atteggiamento complessivo di essa è contenuto un grano di giusta intuizione: la tragedia di Euripide non tocca davvero più, nella sua produzione più tarda, la profondità e il peso di quella eschilea, e mostra indizi di dissoluzione. Ma che con il suo calarsi nell'animo umano egli abbia scoperto un settore grande e del tutto nuovo di tragicità, e che in senso assoluto sia ingiustificato definire questa nuova arte come decadente, vogliamo sperare emerga chiaramente dalle nostre considerazioni. Non si tratta tuttavia per noi di esprimere giudizi valutativi, ma di comprendere la necessità storica.

Il quinto secolo segna una svolta nello sviluppo della Grecia. È tragico, nella vita politica, che il medesimo impulso alla autonomia della persona da cui aveva tratto origine uno stato di uomini liberi, ne renda poi di nuovo vacillanti le fondamenta; è tragico, per la tragedia, che l'individualismo che nell'animo del singolo le aveva schiuso un mondo nuovo, ponga radicalmente a rischio l'essenza della celebrazione statale-religiosa, ed è infine tragico, personalmente per Euripide, che col suo tipo di creazione artistica, fondato sulla sua natura, egli sia chiamato a promuoverne uno sviluppo da cui, in ultima analisi, doveva provenire proprio la dissoluzione di quest'arte e quindi del contenuto stesso della sua vita.

Euripide è personalità feconda che ha aperto alla tragedia vie del tutto nuove e, come Eschilo, non s'è lasciato distrarre, nel suo cammino, dal giudizio dei più. Di questo suo predecessore tuttavia egli non possedeva l'imperturbabilità e la sicurezza. La mobilità del suo spirito, e una ricettività quasi nervosa riguardo alle impressioni esterne, portano inquietudine nella sua opera. Ma tale peculiarità del suo essere implicava anche un vantaggio: ad essa egli deve l'elasticità che fin nella tarda vecchiaia diede al suo genio, in nuovo ambiente, nuova sollecitazione.

È possibile anzi che la sensazione d'aver bisogno, per la sua opera creativa, di fresco impulso, abbia contribuito a fare accettare ad Euripide, poco dopo la rappresentazione dell'*Oreste,* l'invito del re Archelao a recarsi in Macedonia. Egli passò quindi dall'atmosfera di Atene, turbata dalla guerra e dalle lotte civili, alla quiete di un paese neutrale, dalla *polis* democratica in cui una massa incoerente prendeva decisioni ispirate al sentimento dell'attimo, alla corte di un monarca che con sguardo limpido e volontà sicura mirava a rendere il suo paese uno stato potente, dal centro, ormai soprassaturo, della civiltà ellenica, ad una terra in cui la dinastia regnante, è vero,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

da gran tempo si faceva un vanto di discendere dall'eroe ellenico Eracle, e in cui anche il popolo era strettamente affine al greco, ma pure da questo veniva considerato « barbaro », perché aveva conservato una primitività ancora quasi vergine da cultura e una istintività naturale.

Le Baccanti.

Fra le impressioni che in Macedonia assalirono Euripide, una deve essere stata di particolare vivacità.

Già da alcuni anni egli andava sempre più interessandosi all'estasi bacchica, non in quanto radice della sua stessa creazione artistica, ma come fenomeno religioso che, del tutto diverso dalle consuete celebrazioni, sconvolgeva nell'intimo gli uomini, e in particolare le donne, che sono più accessibili all'irrazionale. Spiegando però come esaltazione bacchica l'ira furiosa per cui Dirce aveva ordinato di legare Antiope ad un toro inferocito, egli si fondava su di una « esperienza culturale ». Nell'Ellade questa esaltazione era stata da tempo composta entro forme fisse, e perfino le celebrazioni notturne sul Parnasso erano certo note al poeta solo per sentito dire. In Macedonia, invece, venivano celebrate le feste dionisiache nella loro violenza primitiva ancora in età alessandrina, e la regina Olimpia si divertiva vedendo all'improvviso balzar fuori dai sacri vasi le serpi addomesticate che impaurivano gli uomini.

Qui dunque Euripide poteva vedere con i suoi occhi l'estasi, e assistere alla contagiosa efficacia di essa. Nella *Medea* egli aveva già mostrato l'importanza dell'irrazionale nell'uomo, e certo su di sé aveva sperimentato come esso sia in continua lotta con il razionale per dare origine alla vita intera. Comprendiamo quindi come ora sentisse l'urgenza di rappresentare, naturalmente con i mezzi della sua arte, simile conflitto, sotto l'aspetto d'un conflitto svoltosi una sola volta in età eroica. Dioniso, in origine un dio delle stirpi traco-frigie, aveva iniziato tanto tardi il suo corso trionfale nell'Ellade, che il mito era ricco di racconti relativi all'opposizione da lui incontrata prima di affermarsi. Già Eschilo ne aveva desunto il tema persino di due tetralogie, e in lotta con Dioniso aveva posto nell'una il tebano Penteo, nell'altra il tracio Licurgo (v. sopra p. 154). Entrambe erano note ad Euripide, che ne subì l'influsso. Se però nella tetralogia eschilea di Licurgo tale lotta era divenuta antitesi fra la religione dello straniero Dioniso e dell'indigeno Apollo, simile concezione era invece impensabile in Euripide, dato il suo atteggiamento nei riguardi di Apollo. Tuttavia, ci è possibile ancor oggi rilevare che Euripide, oltre ad aver presenti le tragedie del vecchio maestro nei particolari, vide soprattutto in una luce analoga il dio stra-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

niero. Già in Eschilo Dioniso non compariva come la venerabile divinità naturale che l'arte figurativa più antica ci presenta, ma piuttosto, almeno nel suo aspetto umano, come il giovane ardente proveniente dall'Asia, che esercita il suo fascino più sui cuori femminili che sullo spirito virile della palestra, così come, insomma, specialmente Prassitele, influenzato dalla tragedia, lo ha poi raffigurato.

Già Eschilo s'era servito per il coro del seguito femminile di Dioniso. Euripide accolse questo particolare, che valse a dare subito l'impronta a tutta la tragedia. Il coro qui, infatti, non è più, come nelle *Fenicie,* legato solo per tradizione alla vicenda drammatica, ma vi partecipa, in quanto comunità credente, sia esteriormente che interiormente; e lo stato d'animo di tale comunità si esprime nei suoi canti, comunicando allo spettatore il contenuto della nuova religione e tutto il peso del conflitto.

Rientrava fra le caratteristiche non greche della religione dionisiaca l'impulso missionario, il desiderio di convertire gli uomini anche al di fuori della terra d'origine. Così la tragedia inizia con l'ingresso nell'Ellade del dio desideroso di acquistare nuovi fedeli alla sua religione. La parodo diventa una processione, e in un lungo canto aderente per forma e contenuto al culto, la comunità leva un inno al suo signore e vanta esultante la felicità che reca la nuova fede. Dioniso compare in una duplice parte. In aspetto umano egli guida, da profeta, il corteo; nel prologo invece si presenta agli spettatori in veste divina, come il dio che già s'è assoggettato l'intero oriente ed ora vuole celebrare i suoi trionfi anche nell'Ellade. Per prima imparerà a venerarlo Tebe. Qui infatti egli è nato, da Semele e da Zeus. Sua madre, è vero, è stata qui oggetto soltanto d'insinuazioni, dopo la sua morte provocata dal fulmine, e proprio da parte dei suoi familiari. Ma avrà splendida riabilitazione. Dioniso ne ha già sospinto sui monti le sorelle, in preda a furore, e presto il figlio di Zeus sarà riconosciuto da tutta la città, e prima d'ogni altro dal nipote di Cadmo, Penteo, l'attuale sovrano, che gli è ostile. « E se Tebe vuol ricondurre a casa le Baccanti con la forza delle armi, io stesso alla loro testa accetterò la lotta » — il che è un richiamo ad una forma mitica che Euripide poi non utilizza. Anche qui il prologo, interpretato da un dio, non intende informare gli spettatori sul corso vero e proprio della vicenda drammatica.

Prima che avvenga lo scontro fra gli avversari, ci vien data notizia dell'atmosfera che regna nella città. Le donne sono già preda del fanatismo bacchico. Due venerandi vecchi, Cadmo e il veggente Tiresia, vogliono seguirle sulle montagne. Profondo conoscitore di complicati processi psicologici, il poeta è riuscito a rendere credibile il loro atteggiamento. Alla prudenza bigotta della vecchiaia, che in materia di religione preferisce far trop-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

po piuttosto che troppo poco, si aggiungono per loro motivi molto personali. Cadmo è lieto dell'onore che la divinizzazione del nipote procurerà alla sua casa, e Tiresia è il teologo che sa professionalmente giustificare con motivi razionali ogni nuovo culto, ogni nuova leggenda, per assurda ch'essa sia, e non spregia, a tal fine, le più moderne arti sofistiche. Ad essi si oppone Penteo. Sentiamo, sì, anche dire, di sfuggita, che i giovani Tebani in genere non vogliono saperne del nuovo dio; ma il poeta li lascia in secondo piano, perché Penteo sia solo a combattere la sua battaglia. Come il Licurgo eschileo, egli l'intraprende in quanto rappresentante eletto della ragionevolezza statale, che nel culto straniero, con il suo estatico fanatismo femminile, ravvisa un pericolo per l'ordine e la moralità, ed è risoluto a porre fine, con tutti i mezzi del suo potere, a simile eccesso.

Come nell'*Antigone* sofoclea, veniamo a conoscenza dei due avversari isolatamente, prima ch'essi si scontrino. Anche qui poi il profeta straniero verrà condotto in ceppi dinanzi al sovrano. Ma Penteo non può godere del suo successo. Già gli ingenui sbirri che conducono lo straniero si sentono spinti a riconoscerne il potere taumaturgico, e nell'interrogatorio che segue le parti rapidamente si scambiano. Si avverte la superiorità dello straniero, anche se alla fine egli verrà condotto via per essere rinchiuso in una stalla.

In una appassionata preghiera le Baccanti supplicano Dioniso di salvare loro e il loro capo. Il canto non s'è ancora spento, che risuona un'invocazione prolungata:

> Oh, uditemi, udite il mio grido!
> Oh, Baccanti! Oh, Baccanti! [1].

E di nuovo: « Oh, Oh! Ancora vi chiamo, io, il figlio di Semele, il figlio di Zeus ». Segue un tremito della terra. Il frontone del palazzo vacilla, un gran frastuono rivela un crollo nell'interno, e fuori divampa il fuoco sulla tomba di Semele. È apparso il dio.

Come già prima, nella scena dell'interrogatorio, possiamo anche qui rilevare che Euripide provoca un confronto con la *Licurgica* di Eschilo. Quanto a noi, non siamo più in grado di istituirlo, perché di quest'ultima ci è conservato ben poco. Ma ancor oggi nessuno potrà sottrarsi alla potente impressione che l'epifania del dio suscita in Euripide.

Ben presto le Baccanti del coro possono salutare esultanti la loro guida liberata. Ridendo, egli narra loro d'essersi preso gioco di Penteo, il quale ha incatenato, al posto suo, un toro, e narra anche come Dioniso abbia poi

---

1 576 *Ἰώ,*
κλύετ' ἐμᾶς, κλύετ' αὐδᾶς,
ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

fatto crollare l'interno del palazzo. Esce ora dal palazzo anche Penteo, e prima ch'egli si sia ripreso dallo stupore per la prodigiosa liberazione dello straniero, viene sopraffatto da altre novità. Un pastore riferisce ciò cui ha assistito recandosi con le Baccanti sui monti. Non atti immorali, ma prodigi su prodigi, donne che diventavano un tutt'uno con la natura, che allattavano lupacchiotti, che facevano sgorgare acqua dalla roccia, vino dalla terra:

> Se tu ci fossi stato, ti avvicineresti
> in fervida preghiera al dio che ora sprezzi [1].

Ma poi la scena era mutata. Irritate dai pastori, le Menadi erano piombate sulle mandrie, dilaniandone i tori più feroci, erano corse a precipizio giù fino ai villaggi, volgendo in fuga con facilità gli uomini armati.

A Penteo non rimane altro che far ricorso alla forza delle armi. Ma scenderà davvero in campo contro delle donne, contro la sua stessa madre? Naturalmente anche ciò cui ha assistito non ha mancato di fare su di lui il suo effetto. Il suo atteggiamento si fa incerto. Dioniso ne approfitta subito e gli propone di osservare prima con i suoi occhi ciò che fanno le donne. Penteo lo segue volonteroso su di una via che lo può liberare dall'imbarazzo della sua situazione, e si dichiara perfino pronto, per accompagnare lo straniero, a travestirsi da donna. Il dio ha quindi acquistato potere anche su di lui, e Dioniso esulta: « L'uomo cade nella rete, o donne, ed ora farà penitenza. Lo renderò ludibrio di tutta Tebe, e poi sarà trucidato dalla mano della sua stessa madre ».

Con sinistra rapidità il dio s'impadronisce interamente dell'uomo. Inorriditi, vediamo nella scena seguente Penteo in veste di Baccante, muoversi a passi di danza, coi sensi confusi, un trastullo nelle mani dello spietato avversario. « Sui monti, dunque, canina muta di Lissa! », canta il coro con gioia selvaggia, appena i due si sono allontanati; e presto apprende da un nuovo resoconto in che modo il suo dio abbia vinto. Lassù sul monte Citerone, Penteo e la sua guida hanno raggiunto le Baccanti. Penteo desidera osservarle dalla cima di un pino. Con mano prodigiosa lo straniero inclina il tronco e lascia poi che si drizzi di nuovo. Ma Penteo è appena sull'albero, che l'altro è sparito, e dal cielo una voce incita le Baccanti a vendicarsi dell'empio. Fulgore di fiamma rischiara il cielo e la terra. La natura trattiene il fiato:

> L'aria si fece immota, e immota la forra selvosa;
> non muoversi di foglia, non voce di fiera avresti udito [2].

---

1 712 *ὥστ', εἰ παρῆσθα, τὸν θεὸν τὸν νῦν ψέγεις*
εὐχαῖσιν ἂν μετῆλθες εἰσιδὼν τάδε.

2 1084 *σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' ὕλιμος νάπη*
φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βοήν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ancora il grido del dio. Poi le Baccanti accorrono di furia, abbattono con forza sovrumana l'albero. Penteo ne precipita. Ed ora (neppur questo gli viene risparmiato) gli torna la chiarezza dei sensi. « Sono io, madre, tuo figlio Penteo. Misericordia, madre! ». Ma la madre, con la bocca schiumosa, roteando gli occhi, invasata da Bacco, si precipita su di lui, gli strappa per la prima, « non per forza propria », un braccio dal tronco. Le altre donne furiose la imitano, dilaniano, straziano l'infelice fino a smembrarlo.

Sembra toccato il vertice dell'orrore. Invece lo vedremo crescere ancora. Giunge Agave, col capo del figlio infisso sul sacro tirso. Si vanta d'aver atterrato un giovane leone, una « preda beata ». « Dov'è mio figlio Penteo, perché affigga il trofeo di caccia sul portale del palazzo? ». E viene, infatti, Penteo, ma non vivo. Servitori ne recano su di una lettiga i brani del corpo a fatica radunati. Al vecchio Cadmo rimane il compito di ricondurre, con parole prudenti, Agave alla ragione, al terribile risveglio. Come per Eracle, anche per lei la tragicità non risiede nell'atto in sé, ma nella consapevolezza d'averlo compiuto.

Il finale è mutilo nei manoscritti, ma l'essenziale è chiaro. Dioniso doveva dominare l'intera tragedia. Perciò egli compare ancora una volta nel suo vero aspetto: è il dio che ha inflitto la sua pena a Penteo, e con lui a tutti gli altri che non lo volevano riconoscere. Anche per l'avvenire. Agave e le sue sorelle espieranno con l'esilio, e lo stesso vecchio Cadmo patirà ancora dolori, fino a che, trasformato in serpente, troverà pace.

La tragedia termina così con il pieno trionfo del dio sui suoi avversari. Ci arrenderemo a lui anche noi, daremo ragione a chi ritiene che Euripide sia tornato contrito, con quest'opera della vecchiaia, nel grembo della redentrice fede popolare?

> Beato è chi, per favore del dio,
> conosce la consacrazione divina,
> chi si mantiene puro da macchia,
> e pieno del dio partecipa al baccanale
> lassù sui monti,
> alle sacre purificazioni,
> chi serve Cibele, la madre dell'Universo
> e agitando il tirso, cinto d'edera,
> venera Dioniso! [1].

---

[1] 73 *ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων τελετὰς θεῶν εἰδὼς βιοτὰν ἁγιστεύει καὶ θιασεύεται ψυχὰν ἐν ὄρεσσι βαχχεύων ὁσίοις καθαρμοῖσιν, τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων, ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων κισσῷ τε στεφανωθεὶς Διόνυσον θεραπεύει.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Così canta il coro subito al suo ingresso, né si stancherà poi di esaltare le doti del dio, il figlio di Zeus, che gode delle liete feste, si mostra benevolo verso i poveri e i ricchi, e dona loro il vino, che scaccia le pene:

> Egli non può soffrire chi rinuncia
> a godere, di giorno e nelle fide notti,
> lietamente la vita.
> Accorto è soltanto chi con la mente e col cuore
> lontano si tiene dagli uomini eccessivi.
> Ciò che la schietta semplicità del popolo
> crede e segue, questo io preferisco [1].

È il poeta qui a parlare? Se sì, dovremo allora udire la sua voce anche in altre dichiarazioni del coro. In mezzo ad una professione di fede il coro inserisce una strofa, che ha cura, ripetendola, di inculcarci particolarmente:

> Che è la saggezza? Qual è la grazia
> più bella che dio agli uomini concede?
> Nulla è più bello di quando si preme,
> sulla nuca del nemico, la vincitrice mano.
> E ciò che è bello, gradito è sempre [2].

Alla violenta brama di vendetta, che in questi versi si esprime, assistiamo in seguito con orrore. Queste donne (donne!) prevedono, pregustandone avidamente la gioia, come la madre avvisterà e ucciderà il figlio, il nemico del dio, e il resoconto che dà conferma alla loro visione, le induce al canto esultante:

> Splendida è la vittoria, quando la mano materna gronda
> del sangue del proprio figlio! [3].

E al ritorno di Agave reggente il capo del figlio, il coro saluta questo « corteo bacchico », invita la donna ad unirsi alla sua danza, le risponde in un estatico canto alterno.

---

1 424 *μισεῖ δ' ὃ μὴ ταῦτα μέλει,*
κατὰ φάος νύκτας τε φίλας
εὐαιῶνα διαζῆν.
σοφὸν ἀπέχειν πραπίδα φρένα τε
περισσῶν παρὰ φωτῶν·
τὸ πλῆθος ὅ τι τὸ φαυλότερον
ἐνόμισε χρῆταί τε, τόδ' ἂν δεχοίμαν.

2 877 *τί τὸ σοφὸν ἢ τί τὸ κάλλιον*
παρὰ θεῶν γέρας ἐν βροτοῖς
ἢ χεῖρ' ὑπὲρ κορυφᾶς
τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν;
ὅ τι καλὸν φίλον ἀεί.

3 1163 *καλὸς ἀγὼν χέρ' αἵματι στάζουσαν*
περιβαλεῖν τέκνου.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Qui certo nessuno vorrà intendere la voce stessa del poeta. E allora non è lui che fa nei canti corali la sua professione di fede, ma la comunità del dio, con la beatitudine che ad essa la fede ispira, e col suo fanatismo che soffoca ogni umanità. Consideriamo poi il dio in cui essa crede e il suo avversario.

Penteo non è certo esente da debolezze, è un giovane ancora un poco immaturo, impulsivo; non è però un tiranno egoista, è guidato solo dall'interesse dello stato, di cui crede in pericolo la disciplina e l'ordine. Non lo spingono sui monti, a spiare le Baccanti, lascivia e lussuria, ma desiderio di sovrano d'evitare il peggio, e la sua intima riluttanza a impegnare una lotta con le donne guidate da sua madre. Fino all'ultimo istante egli ci rimane simpatico, rimane l'oggetto della nostra pietà. Quanto a Dioniso, già nel prologo egli non ci appare migliore dell'Afrodite dell'*Ippolito*. Non giunge a Tebe da redentore, ma per motivi egoistici, per restaurare l'onore di sua madre e ottenere onori egli stesso. S'impadronisce dell'avversario con una bassa astuzia; e conduce poi con lui un gioco empio ed atroce; diabolico è il suo trionfo, il modo in cui egli, non altrimenti del coro, si pasce già in anticipo dell'idea che il figlio morirà per mano di sua madre. E proprio questo particolare, se ben osserviamo, costituisce un'innovazione del poeta. In origine si parlava soltanto di Menadi, che si gettavano sul nemico del dio. Euripide per primo (che già aveva fatto di Medea l'assassina dei propri figli) introduce la madre che, resa demente, per punizione, da Dioniso, dilania il figlio. Ma che cosa dobbiamo pensare di un dio che provoca simile crimine? Agave alla fine confessa la propria colpa, ma non si astiene dal rimproverare Dioniso di punire troppo duramente. « Un dio non deve essere vendicativo come gli uomini ». Ed è debole scusa, da parte di Dioniso, farsi schermo della volontà di suo padre Zeus. Comprendiamo bene come l'ultima parola di Agave sia il desiderio: « Via, via, in una terra che ignori il tirso! Lascia che altre Baccanti lo agitino! ».

Come è da intendersi, allora, che il poeta rappresenti con tanta evidenza il potere taumaturgico del dio, ci faccia sentire in forma così immediata la fede della comunità?

La crisi religiosa del quinto secolo aveva la sua cagione principale nell'impiego, da parte della sensibilità etica impegnata a giudicare gli dei olimpii, di un metro critico incompatibile con la natura originaria di questi. Anche Dioniso, di provenienza estera, rivelava con questo metro, agli occhi di Euripide, la sua insufficienza non meno di un'Artemide che in terra barbarica esigeva vittime umane. Con una critica negativa, però, il problema, per il poeta tragico, non si poteva esaurire.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Anche quando, in età ellenistica, la filosofia razionalista si occupò organicamente del politeismo, essa non mirò soltanto a provarne l'insostenibilità; ma indagò il contenuto oggettivo di verità che si celava dietro gli errori, e pervenne alla conclusione che gli uomini avvertivano l'azione di potenze divine e se le raffiguravano concretamente secondo uno schema antropomorfo. L'intuizione di Euripide era già analoga. Non poteva credere nell'Afrodite troppo umana della religione popolare; ma anche per lui era pure una realtà la passione sessuale che assale con violenza irresistibile uomini e bestie. Ravvisare alcunché di divino in simili forze metaumane era tuttavia un antico carattere della religione greca, e ancora al tempo d'Euripide era cosa ovvia che ogni associazione si organizzasse in *thiasos* religioso, perché la comunità poteva avere consistenza solo se una divinità creava e manteneva in essa uno spirito superindividuale. Quale forza simile spirito potesse sviluppare in tutta una grande comunità e come potesse trasformare nell'intimo ogni individuo, era ciò che Euripide sperimentò con stupore in Macedonia e che egli non poteva semplicemente liquidare come infatuazione umana.

Non descrivendo il sorgere e il diffondersi di una nuova fede dal punto di vista del fedele, ma rimanendo, come narratore, a fianco dei suoi personaggi e intervenendo di continuo per commentare, con saggia superiorità, le inconcepibili pazzie dei poveri stolti, Gerhart Hauptmann ha destituito il suo *Emanuel Quint* di gran parte della sua possibile efficacia. Oltre a trasportarci, da drammaturgo, in mezzo ai seguaci del nuovo dio, Euripide ci fa invece partecipare anche interiormente al loro pensare e sentire, alla loro beatitudine e al loro fanatismo; e ci descrive perfino i prodigi cui essi assistono nel loro rapimento, con una vivacità di cui non sarebbe forse stato capace, se non avesse osservato direttamente la forza di suggestione di quella fede, anzi se non l'avesse in parte condivisa egli stesso. Noi moderni siamo tentati di parlare della forza dell'« idea religiosa »; non dimentichiamo però che l'« idea » possedeva per Platone, di per sé, un'esistenza oggettiva, che non perdeva validità per il suo non essere visibile all'occhio fisico. Può darsi dunque che anche il poeta, dietro le forme esteriori della fede dionisiaca e dietro il suo dio troppo umanamente concepito, intuisse la potenza sovrasensibile che produceva tali effetti.

Grande merito d'Euripide fu d'aver per primo concepito come forza viva l'irrazionale nell'animo umano. Anche ciò che produceva i suoi effetti, buoni e cattivi, non solo nell'animo del singolo, ma in una grande comunità, era pure qualcosa di irrazionale. E come nell'animo di Medea, anche ora ad entrare in conflitto con l'irrazionale era l'intelletto. La tragicità di Penteo risiede infatti nel suo obbligo morale, come rappresentante dell'ordine sta-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tale, fondato di necessità sul razionale, di procedere contro il fermento irrazionale che lo minaccia. La sua impresa è condannata a naufragare, perché l'estasi dionisiaca, di cui vive la nuova religione, affonda le sue radici nella stessa natura umana, ossia in una realtà universale, e non può quindi venir repressa con misure di polizia e con i mezzi della ragione. Possiamo dire anche in termini più generali: Penteo è destinato all'insuccesso perché, uomo qual è, si ribella ad una potenza metaumana, indissociabile dall'esistenza del mondo.

Nell'*Oreste* i figli di Agamennone avevano dovuto vincere l'incomprensione e la bassezza dei loro simili. Penteo lotta contro una forza che sta, invisibile, dietro l'operare umano, ma non è per questo meno reale. Il che può richiamarci la tragicità eschilea. Con questa differenza, però: che l'antico maestro scorgeva nel mondo intero l'ordine divino, giusto e razionale, mentre Euripide deduceva dalla sua esperienza di vita che insito in questo mondo è anche un elemento contrastante con l'ordine e la guida razionali.

Non dunque una artificiosa tendenza arcaicizzante portò Euripide a riaccostarsi alla tragedia antica, ma un'intima, personale esperienza.

Tutta la tragedia è attraversata dalla domanda: qual è la vera saggezza? E in variazioni sempre nuove il coro dà, dal canto suo, la risposta inequivocabile: « Non l'acume della ragione indagatrice, ma la schietta semplicità, che conserva incondizionatamente la fede nella divinità e gode la vita senza il peso dei dubbi ». Questa professione di fede ci suona così insistentemente alle orecchie, che s'intuisce come il poeta non ripeta qui con distacco il pensiero dei suoi personaggi, ma esprima ciò che sonnecchia come nostalgia nelle pieghe più fonde del suo cuore. La sua sorte tragica consiste invece nel vedersi negato l'appagamento di tale anelito. Il coro può cantare che non è poi così difficile rendere onori alla divinità e accogliere come verità eterna, come ordine della natura ciò che per tanto tempo i padri hanno creduto; e il poeta potrebbe far sue queste parole, se alludessero soltanto alla fede nella divinità in quanto tale; ma assentire intimamente alla religione dei padri nella sua interezza, sarebbe per lui un *sacrificium intellectus* che la sua natura gli vieta. Invidierà forse, nel suo cuore, gli uomini che nelle loro credenze trovano la beatitudine e la pace dell'anima; ma alla sua natura di indagatore non è dato di godere della quiete e della pace.

Proprio l'impressione immediata dell'efficacia della religione dionisiaca, che provò in Macedonia, deve avergli dato piena consapevolezza della tragicità che gravava sulla sua vita. La liberazione gli venne allora dalla sua arte; ed è ammirevole come nei canti corali egli seppe far vibrare il sentimento della comunità, che per lui doveva rimanere solo desiderio, come fu capace di immedesimarsi nella psicologia di questi fedeli e rappresentare e

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

rendere credibile l'intera vicenda mitica, con tutti i suoi prodigi, partendo dal loro punto di vista. Solo così poté riuscirgli, già settantenne, di creare un'opera d'arte che, oltre a distaccarsi totalmente nello stile dalle opere dell'ultimo periodo ateniese, le supera anche di gran lunga in organicità e unitarietà d'effetto.

Le *Baccanti* non presentano la minima traccia della dispersione e del frazionamento dei singoli elementi che avevamo riscontrato nelle ultime tragedie euripidee. L'apologetica sofistica di Tiresia è qui parte integrante della vicenda. Non sentiamo arie ed intermezzi che mirino ad un effetto esclusivamente musicale. Sentiamo invece il duetto sinistro fra Agave e il coro, scaturito con immediatezza dalla vicenda, il breve canto alterno fra il dio e la comunità, in accompagnamento al prodigio dell'epifania, e poi canti corali che con intime melodie trasferiscono lo spettatore nell'atmosfera religiosa della tragedia. Il coro non canta mai nel manierato stile ditirambico, ma in una lingua semplice, l'unica che s'adegui alla professione di fede di questa comunità. E i suoi canti sono effusioni di esperienze personali. Come nella tragedia più antica, il coro sostiene infatti l'azione insieme con i personaggi, e partecipa direttamente, con gli atti e i pensieri, alla sorte del suo divino signore. Ma più stupefacente di ogni altra cosa è l'unitarietà del tono che domina i canti corali, l'azione, il dialogo e i resoconti, il quadro scenico, le parole e la musica; l'atmosfera prodigiosa ed arcana che ci circonda e ci fa dimenticare di chiederci che cosa pensi il poeta del dio di cui ci presenta il trionfo esteriore.

« Ma che splendide opere ha scritto! », diceva Goethe di Euripide, poco prima di morire, al filologo Göttling, « e la più bella ritengo che sia le *Baccanti* ».

In Macedonia Euripide non può essersi trattenuto molto più d'un anno. Eppure, in un ambiente straniero a cui non doveva essere facile avvezzarsi, egli scrisse, oltre alle *Baccanti,* altre tre tragedie, opere di tipo del tutto diverso.

L'*Archelao* fu ispirato a cortesia verso il suo ospite. La casa regnante macedone ambiva da tempo ad essere considerata ellenica, e faceva risalire le proprie origini, attraverso l'eraclide Temeno, ad Eracle stesso. Archelao era un figlio del re Perdicca, che però l'aveva avuto da una schiava. Euripide lo legittimò dandogli un antenato omonimo in un figlio di Temeno, che descrisse come un uomo dedito, non alla gioia e al piacere, ma alla fatica e al lavoro (proprio come Prodico, nella sua favola di Eracle al bivio, aveva caratterizzato il capostipite della stirpe), il quale s'era acquistato con la sua

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

abilità personale il trono della Macedonia. Discussioni politiche e ammonimenti etici occupavano grande spazio nella tragedia.

Di tutt'altro genere era l'*Alcmeone a Corinto.* Insieme con l'*Alcesti,* Euripide aveva rappresentato un tempo l'*Alcmeone a Psofi* (le indicazioni geografiche del titolo provengono naturalmente da epoca posteriore), e con la tragica sorte di Alcmeone, che per vendicare suo padre Anfiarao s'era fatto, come Oreste, matricida, aveva congiunto il tema della fedeltà e della dedizione femminile (v. sopra p. 288 s.). Ora egli si avvalse della figura del protagonista per comporre un dramma familiare, di sua libera invenzione, carico di situazioni tragiche nello stile dello *Ione.* In un prodigioso concatenarsi di casi fa sì che Alcmeone compri come schiava la sua stessa figlia, da lui un tempo generata in stato di demenza, e la riconosca soltanto dopo averne ritrovato anche il fratello gemello. Un dramma profano, al quale la commedia nuova poteva essere immediatamente accostata. Il finale deve aver dato, come nello *Ione,* un'impressione d'inorganicità: vi si accenna alla fondazione di Argo anfilocica per opera di Anfiloco, figlio di Alcmeone.

Ifigenia in Aulide.

L'ultima opera composta da Euripide è l'*Ifigenia in Aulide.* Anche questa era quasi ultimata quando il poeta fu colto da morte improvvisa. Evidentemente però non c'era ancora un manoscritto pronto per la scena, quando il nipote di Euripide, o chi altri egli fosse, la fece rappresentare ad Atene insieme con l'*Alcmeone* e le *Baccanti.* Del prologo diremo fra poco. Il finale esisteva già nell'antichità in due versioni completamente diverse. La versione autentica ci è nota solo attraverso una citazione; forse il poeta l'aveva lasciata tanto incompleta, ch'essa poteva trovar posto in una edizione del poeta, ma non essere utilizzata per la scena. È cosa incerta se il resoconto del messo che offrono invece i nostri manoscritti, per di più mutilo e integrato da un Bizantino, appartenga alla prima rappresentazione o ad un rifacimento posteriore; ad Euripide, comunque, sicuramente non risale. Anche altrove si ha talora l'impressione che manchi l'ultima rifinitura del testo. Il giudizio sui particolari ne è così reso più difficoltoso. Possiamo tuttavia osservare con stupore con quale libertà sovrana il vecchio poeta abbia trasformato, adeguandole alla sua concezione, le forme tradizionali e quelle da lui stesso create. La sorpresa più grande ci è offerta subito all'inizio della tragedia.

Scegliendo ancora il mito del sacrificio d'Ifigenia, già tante volte trattato, Euripide era conscio di poter offrire qualcosa di totalmente diverso dai suoi predecessori; perché anche in esso egli aveva ravvisato la materia per

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

un dramma psicologico, in cui avrebbe potuto porre in rilievo sentimenti umani e umana debolezza e grandezza. Già nell'*Agamennone* eschileo, è vero, nel suo primo canto il coro immagina come debba essere difficile per un cuore paterno sacrificare la propria figlia; l'interesse di Eschilo non era diretto, però, a processi psicologici, ma al conflitto oggettivo fra la volontà umana e la necessità originata dall'ordinamento divino; presa piena coscienza di tale ordinamento, il re proseguiva infatti con ferrea risolutezza per il cammino che gli stava tracciato dinanzi. Ci troviamo nella sfera eroica. Euripide scriveva invece un dramma umano, e vedeva i suoi personaggi come uomini del suo tempo. Una volta, nel *Filottete,* egli s'era avvalso della scena iniziale per darci il ritratto interiore di Ulisse, l'uomo politico che, incurante dei pericoli e delle fatiche personali e spinto da senso sociale, s'assume i compiti più difficili a favore della comunità. Da allora, durante i lunghi anni della guerra, egli aveva conosciuto invece una quantità d'uomini politici d'altro stampo, uomini che aspiravano per ambizione a reggere lo stato, ma una volta raggiunto lo scopo fallivano miseramente, sia perché non possedevano attitudini di statisti, sia anche perché erano privi di nerbo interiore, e quindi dell'energia necessaria per assumersi tali oneri. Agamennone divenne per lui il prototipo di simili figure ondeggianti.

Volle che gli spettatori conoscessero subito anche lui, nel prologo, e la sua fiacchezza interiore. L'arido prologo schematico che il poeta aveva costantemente impiegato nelle sue ultime opere non gliene offriva però la possibilità. Egli si creò quindi, in questa sua ultima tragedia, una forma del tutto nuova, adeguata al contenuto che aveva in mente. Simile necessità interiore lo aveva portato un tempo, negli anni giovanili, a comporre il grandioso monologo in cui Medea manifestava il dissidio del suo animo. Il monologo era, in quel caso, la forma più appropriata, perché Medea era donna forte, completamente affidata a se stessa, che doveva da sola risolvere il conflitto con le potenze in urto nel suo intimo, prementi ad una decisione netta. Caratteristica di Agamennone è invece proprio la debolezza, l'incertezza incapace di pervenire alla decisione e all'attuazione di essa. Egli ha bisogno di un'altra persona, che magari non gli sarà neppure d'aiuto, ma gli fornisce almeno l'occasione di dare sfogo al suo animo. Al posto del monologo compare qui dunque un dialogo con un confidente, un vecchio schiavo, dinanzi al quale il re può dir tutto senza impacci; un dialogo così fortemente dominato dal sentimento, che al tranquillo e discorsivo verso giambico si sostituisce spontaneamente un recitativo anapestico di tono semilirico.

Quando il dramma ha inizio, è ancora notte. Non s'ode ancora canto d'uccello. Il mare e i venti sono calmi; gli uomini dormono. Uno solo veglia, turbato da sentimenti contrastanti. Ha scritto, nella tenda, una lettera,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ed ora la cancella, la riscrive, la suggella e di nuovo l'apre, la getta in terra, versa calde lagrime. In un teatro moderno vedremmo forse tutto questo in una scena iniziale a sé stante. La tragedia antica conosce la mimica solo come gesto che accompagna la parola o l'azione. Così gli atti di Agamennone ci vengono qui chiariti dalle domande affettuose dello schiavo che ha osservato preoccupato il suo padrone, e dalla spiegazione che questi gli dà della sua angoscia. Calcante ha chiesto, per il buon esito della campagna, il sacrificio di Ifigenia. « Impossibile », era stato il primo sentimento del padre. Ma per le insistenze di Menelao egli s'era poi deciso all'impossibile; in una lettera aveva pregato Clitennestra di mandare la figlia al campo, ed era giunto al punto di mentire indegnamente, adducendo che la fanciulla sarebbe andata sposa ad Achille. La lettera non era però ancora stata spedita, che già lo aveva assalito il pentimento, ed ora il vecchio porterà a Micene una seconda lettera per revocare, con una nuova menzogna, la prima, e impedire l'arrivo di Ifigenia. L'eroico Agamennone di Eschilo è diventato un debole, vacillante ed ineroico.

È cosa meravigliosa come, subito all'inizio, Euripide ci manifesti interamente l'animo di Agamennone. Ammirevole è soprattutto l'elasticità con cui egli si crea, per i suoi fini, una forma del tutto nuova. Sarebbe tuttavia ben comprensibile s'egli non avesse trovato subito una soluzione che lo appagasse appieno. In effetti il prologo presenta, nella sua impostazione, tali disarmonie, che è da ritenersi non sia stato scritto d'un sol getto. Alle domande del vecchio, Agamennone risponde infatti con una lunga narrazione in trimetri giambici che non si connette bene, formalmente, con il dialogo in anapesti, e anche nel contenuto parte da premesse un poco diverse. La conclusione da trarne è assai ovvia: al momento di concepire il dialogo in anapesti, Euripide s'era dapprima accontentato di brevi accenni all'antefatto; in seguito gli era sembrata necessaria un'esposizione più accurata dei fatti., Aveva allora inserito la narrazione in trimetri e, a differenza del prologo schematico destinato al pubblico, le aveva conferito il carattere di una comunicazione all'interlocutore, ispirata ad esperienza personale; il poeta non ebbe poi più il tempo di fonderla in unità organica con il dialogo in anapesti. La novità e l'arditezza della struttura non ne vengono tuttavia compromesse.

Al suo allontanarsi, dopo il prologo, il vecchio vien fermato da Menelao, il quale, poco regale al pari di suo fratello, non si perita di rompere il sigillo e di leggere la lettera. Ed ora può rinfacciare ad Agamennone d'essere continuamente ondeggiante, d'aver prima blandito la folla e poi, dopo l'elezione, d'aver fatto la parte del sovrano superbo, d'esser tornato irresoluto di fronte al crescente malumore causato dalla bonaccia, d'aver accolto

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

in un primo tempo la richiesta di Calcante come una liberazione, e d'essere poi stato di nuovo colto da pentimento, e di volere ora tradire l'esercito. Agamennone non si sente tenuto a rispondergli. Sa che suo fratello non è migliore di lui, che, donnaiolo qual è, non pensa al bene della Grecia, ma alla sua donna fuggita. E Ifigenia dovrà cadere per una Elena? Sembrerebbe già che, come sovente avviene nella vita, lo spirito di contraddizione dovesse confermare Agamennone nella sua ultima decisione; ma ecco un messo annunziare che Ifigenia, e con lei Clitennestra, sono vicine, salutate con gioiosa sorpresa da tutto l'esercito. Il secondo progetto di Agamennone è così sventato, ed egli ne rimane annientato: il suo aspetto è così miserando, che ora Menelao, a sua volta un debole, vuole rinunciare ad Elena per salvare Ifigenia. Troppo tardi. In Eschilo il coro cantava che Agamennone s'era dovuto piegare, ad Aulide, sotto il giogo della necessità, ed Euripide ne accoglie la lettera; ma la costrizione che grava sul suo Agamennone è un'altra. Non lo piega la necessità oggettiva, implicita nell'ordine divino e nel dovere verso la comunità, ma la sua viltà personale, la paura della massa, che pretenderà il sacrificio.

Ci appare quasi grottesco, ed è pure così umano, che proprio questa paura dia all'uomo debole l'energia per corazzarsi contro tutti gli altri sentimenti e seguire fino in fondo la via intrapresa.

Fra festanti accompagnatori giunge Clitennestra, con Ifigenia e il piccolo Oreste, per le liete nozze. Innanzi alla madre la fanciulla si getta fra le braccia del caro padre. Questi non sa come comportarsi, non trattiene le lacrime, manda la figlia il più presto possibile nella tenda, tenta invano di rimandare a Micene, con un pretesto, almeno Clitennestra. Unico risultato è che ora egli si rende pienamente conto della miserabile commedia che sta recitando di fronte alla sua famiglia. E alla fine inganna se stesso, allontanandosi « per parlare ancora una volta con Calcante dell'oracolo ».

L'atto seguente ci mostra l'incontro di Clitennestra con Achille. Ella lo saluta con dignità e affetto, come bene accetto genero. Egli non capisce. E anche la donna si trova di fronte ad un enigma. Il vecchio servo, che sta più dalla parte della signora, la illumina allora sulle vere intenzioni di Agamennone.

Il dolore di Clitennestra è terribile. Ma anche Achille è profondamente indignato. Non solo perché Agamennone ha condotto un basso gioco con il suo nome e il suo onore. La sua naturale disposizione e l'educazione che ha ricevuto dal pio Chirone hanno destato in lui un istinto etico, cui nulla può ripugnare più della condotta subdola e dei sotterfugi di Agamennone. Per l'idea che la vita di Ifigenia debba essere offerta a favore della comunità, il suo animo giovanile ha piena comprensione, e come fidanzato non

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

si sarebbe rifiutato di sacrificarla. Ma dal momento che né lui né Ifigenia sono stati interpellati, e s'è fatto invece ricorso all'astuzia e all'inganno, egli è ora soltanto capace di obbedire alla voce del cuore. « Su una fanciulla che è stata detta mia, nessun Atride metterà le sue mani omicide ». Egli si sente autorizzato e impegnato ad intervenire a favore di Ifigenia, anche con le armi, anche contro tutto l'esercito. Chiede solo che prima Clitennestra faccia ancora un tentativo per dissuadere Agamennone dal suo proposito.

Il tentativo si compie come dobbiamo attenderci. Le esortazioni e gli argomenti ragionevoli di Clitennestra rimangono inefficaci, non meno delle implorazioni, infantili e commoventi, di Ifigenia. Agamennone si trincera dietro i suoi doveri di generale, parla molto della Grecia; dalle sue parole traspare però chiaramente il vero motivo, la paura della massa, che lo guida, anziché essere da lui guidata.

Ce ne avvediamo appieno per il contrasto con quanto segue. Nella scena dopo giunge Achille a precipizio. Prorompe con parole spezzate a dire ciò che gli è successo. L'assemblea dei Greci ha chiesto il sacrificio d'Ifigenia. Egli s'è opposto, l'ha pretesa come sposa. Ma perfino i suoi Mirmidoni si sono pronunciati contro di lui; gli hanno impedito di parlare (« la massa è un brutto male »), l'hanno rimproverato d'essere schiavo d'una donna, minacciato di lapidazione. Stanno per giungere a schiere a prendere Ifigenia con la violenza; ma non ci riusciranno: la difenderà, con la sua spada, anche contro l'intero esercito.

Ci attendiamo che d'attimo in attimo scoppi la lotta. Ma sopravviene un mutamento sorprendente. Ifigenia dichiara di voler compiere spontaneamente il sacrificio. Già Aristotele vedeva in ciò un'incoerenza del carattere: « L'Ifigenia che supplica è del tutto diversa dall'Ifigenia di dopo ». E non si può negare che la sua decisione ci giunga inaspettata. Non più inaspettata, tuttavia, dell'abnegazione della figlia di Eracle, negli *Eraclidi,* o di Meneceo, nelle *Fenicie.* Là, è vero, è meno avvertibile, perché non avevamo conosciuto, prima, i due personaggi. Qui, invece, ci risuona ancora all'orecchio come Ifigenia implorasse per aver salva la vita, come dichiarasse, capovolgendo ogni etica eroica convenzionale:

> Pazzo è colui che desidera la morte! Meglio è
> vivere nell'onta che morire onorati [1].

Ma sarebbe Ifigenia davvero una figura tragica, una figura realistica se, fanciulla quindicenne qual è, si ponesse, rigida eroina, al di là della vita e della morte? Euripide crede nell'idealismo della gioventù, che erompe improv-

---

[1] 1251 *μαίνεται δ' ὃς εὔχεται*
θανεῖν· κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

viso, ma conosce bene anche la naturale propensione umana alla vita, che è necessario superare, perché l'offerta della vita sia vero sacrificio. Anche per l'Antigone sofoclea i lamenti prima della morte, ch'ella stessa ha voluto, non significano incoerenza del carattere.

« Ciò che alcuni riprovano nel carattere di Ifigenia, sarei tentato di riconoscere come lineamento davvero eccellente; questa mescolanza di debolezza e di forza, di timidezza e d'eroismo, è un ritratto vero e suggestivo della natura », osserva Schiller nelle note alla sua traduzione, e aggiunge: « Il passaggio dall'uno all'altro stato d'animo è dolce e sufficientemente motivato ».

A Ifigenia fa riscontro la figura d'Achille. Anch'egli non è il truce eroe che dopo dieci anni di guerra uccide Ettore. È invece il giovane che muove ora i primi passi nella vita e si spaventa quando deve scambiare due parole con una donna; proprio come Ifigenia, che fugge alla vista del giovane pronto a dare per lei la sua vita. È la *aidos,* la soggezione etica, che adorna proprio le persone giovani, uomini e donne. Ma vi si deve aggiungere ancora una cosa, ci dice un canto corale, perché l'uomo adempia al proprio compito. È la salda convinzione morale, la *gnome,* che mira al diritto e conosce un solo fine, raggiungere la *arete.* Grazie all'educazione che gli ha dato Chirone, Achille può vantare di possedere anche questa, e lo fa, in evidente assonanza al canto corale, nelle parole in cui motiva il suo intervento a favore di Ifigenia. E ammette, insieme col coro, che il compito supremo dell'uomo sia di favorire il progresso della comunità. La fanciulla invece non ha ricevuto una educazione mirante a princìpi morali; e non è mai venuto in mente, né a lei né ai suoi genitori, che la comunità potesse esigere da lei qualcosa. È cresciuta nel seno della famiglia, nella venerazione e nell'affetto per il padre; al suo ordine, è venuta ad Aulide con naturalezza, e ben volentieri lo seguirebbe anche a Troia. Ed ora apprende l'inconcepibile, che questo padre, caro ed affettuoso, la condanna a morire e rimane sordo alle sue suppliche. Come capirlo? Poi si sente dire da lui: « Non potevo fare diversamente. Devi essere sacrificata per il bene di tutti. Perché l'onore e la libertà della Grecia esigono che Troia sia punita e la Grecia sia, per l'avvenire, sicura dai barbari ». Che poi in realtà ben altri motivi determinino Agamennone, la figlia, la fanciulla inesperta, non suppone neppur vagamente. Non ci stupiremo che in principio ella non afferri neppure le parole, che pensi soltanto all'amarezza della morte e in un'aria appassionata si lamenti della sua sorte, di Zeus, e anche di suo padre, che l'ha tradita. Ma come già nell'*Alcesti* i rimproveri che Admeto riceve da suo padre agiscono nel suo subcosciente per emergere poi improvvisamente alla chiara luce dell'intelletto, così avviene anche ora. Nel momento stesso in cui la sua vita sembra salva grazie

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

ad Achille, ella si fa innanzi risoluta: « Madre, non devi essere irata con tuo marito. Egli doveva agire così. La Grecia (ella ripete alla lettera gli argomenti di Agamennone e vi aggiunge pensieri che già nell'*Eretteo* avevano convinto la regina a sacrificare suo figlio alla patria) può bene pretendere la mia morte. Non voglio però cadere come vittima costretta. Io do liberamente la mia vita per la Grecia.

> Questo sia il mio monumento per l'eternità,
> queste le mie nozze e i miei figli, questa la mia gloria! » [1].

Le parole di Agamennone hanno fatto presa su di lei; non solo hanno suscitato la sua comprensione per il comportamento del padre, ma hanno operato sul suo animo ricettivo anche se immaturo una sorta di rivelazione, la rivelazione che esiste qualcosa di superiore alla vita, che anche per una donna, per una fanciulla c'è la possibilità di dar prova d'*arete* al servizio della comunità.

Ifigenia prende la sua decisione dopo aver visto Achille pronto a lottare, per lei, contro l'intero esercito. Non si pensi che a determinarla sia l'amore per Achille. Al giovane il poeta fa dire che, non l'aspetto fisico, ma l'anima eroica della fanciulla suscita amore in lui. Da Ifigenia Euripide (come già da Alcesti) tiene accuratamente lontano il motivo erotico, che acquista invece per Racine valore centrale. È comunque evidente che l'eroismo d'Achille fa maturare in lei la decisione. Le parole di Agamennone le hanno ispirato fulmineamente la convinzione che può essere fine della vita morire per un'idea; l'idealismo di Achille ne è l'attuazione concreta dinanzi ai suoi occhi, accende il suo stesso spirito per il sacrificio, dà la forza a lei, donna, d'essere pari all'uomo.

Ed ora ella segue senza esitazioni la sua via. Perfino Achille può temere che di fronte alla morte ella si senta debole. Ma Ifigenia non ha bisogno della sua protezione. Come Polissena, ella sa consolare la madre, e proibisce ogni lutto. Poi s'avvia, da creatura libera, per il cammino estremo. Invece della trenodia intona ella stessa, trionfante, l'epinicio e il coro la segue per esaltare la vincitrice di Troia, la salvezza dell'Ellade, che in ornamento festivo offre la nuca all'ascia.

« Un'altra vita, un altro destino si schiude. Addio, luce amata! », sono le sue ultime parole. E dovevano avere l'efficacia di una visione. Dopo il canto corale, nella versione genuina del finale compariva Artemide ad annunciare che non avrebbe accettato il sacrificio, ma avrebbe dato ad Ifige-

---

[1] 1398 *ταῦτα γὰρ μνημεῖά μου*
διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὗτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ' ἐμή.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

nia un'altra sorte. Anche questa volta il poeta dava la conclusione che il mito prescriveva. Quanto a lui, certamente non credeva nella sopravvivenza mitica di Ifigenia; ma il nome di lei avrebbe continuato a vivere, sebbene il suo corpo fosse dissolto in cenere; e questo, anche nella convinzione del poeta, è pieno compenso per l'eroismo umano.

Sembra che Sofocle dicesse di rappresentare gli uomini come il poeta li deve rappresentare, uomini non privi di debolezze, e tuttavia di statura superiore, mentre Euripide li rappresentava così come sono (v. sopra p. 265 s.). Il che corrisponde qui davvero per le figure degli Atridi. Mai Euripide ha visto tanto gli eroi del mito come uomini del presente e mai ha delineato con tanta acutezza l'interna irresolutezza del suo tempo problematico come in questi fratelli, e specialmente nell'ondeggiante condottiero dell'esercito, cui infine soltanto la paura conferisce saldezza. L'Atene democratica di Eschilo ravvisava ancora in Agamennone il sovrano che, pur legato al popolo da saldi impegni, si levava al di sopra di esso. Ora egli non è più altro che l'ambizioso arrivista, cui difettano completamente le doti del condottiero e che diviene perciò trastullo nelle mani della massa scriteriata. La tragicità di Medea risiedeva nella perdita, per una creatura forte, della sua libertà interiore, perché una passione fortissima riusciva in lei vittoriosa sull'intelletto. Qui ci viene invece proposta la tragicità del debole, in posizione esteriore di comando, ma con la vocazione interiore del servo, perché privo di quel nerbo che garantisce la vera libertà.

Clitennestra è del tutto diversa da quella del mito. Ed è conseguenza dell'andamento generale della tragedia. Ella deve poter dire ad Agamennone ch'egli ha ripagato con l'ingratitudine la sua donna della sua fedeltà irreprensibile e della felicità domestica. Ella è qui davvero la donna che viene spinta all'infedeltà e al delitto dal comportamento del marito; ma il poeta ci fa sentire solo in toni smorzati il fragore della tempesta che s'addensa.

In mezzo ad un mondo pieno di ambizioni personali e di passione politica, Euripide aveva posto già nelle *Fenicie* il giovane Meneceo, che senza esitazioni sacrificava la sua vita per la patria. Ora, all'interiore disgregazione degli Atridi, si contrappone la coppia, affine per natura, di Achille e di Ifigenia, creature giovani che nelle tempeste della vita non hanno ancora disimparato a prestare orecchio alla voce del proprio animo e a trovare in ciò il saldo sostegno che i vecchi hanno smarrito, la stella polare che fa loro trovare con istinto sicuro la via da scegliere. Anche Euripide sa rappresentare gli uomini come dovrebbero essere; anzi, egli crede ch'essi esistano anche così nel mondo reale. Nell'idealismo della gioventù, fin nella sua ultima opera, egli pone la sua speranza.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ancora una volta una creatura umana trasforma qui la costrizione esterna in libero atto etico. E questa è appunto l'invenzione con cui il poeta ha dato al mito tramandato un aspetto del tutto nuovo. Nel mito Ifigenia era solo oggetto abulico del sacrificio, non una persona che agisca liberamente, non una figura tragica. La libera decisione di Ifigenia può però apparirci oggettivamente etica, nel senso più alto? Per esserlo è necessario che la causa per cui ella si sacrifica sia nobile e sacra. Si può definire così la campagna di Troia, che proprio nei decenni della grande guerra Euripide aveva più volte denunciato come esempio di impresa irragionevole, provocata da un motivo fatuo e da arbitrio divino?

Siamo tanto più tenuti a proporre la questione, in quanto Euripide ci costringe fin dal principio a considerare la campagna troiana come il grande sfondo da cui traggono valore i singoli eventi, e anche il sacrificio di Ifigenia. Già i lunghi discorsi di Agamennone, nel prologo, sull'origine della guerra (sia pure nella versione ampliata posteriormente) suscitano in noi l'idea di una impresa panellenica, e la parodo fa una rassegna delle forze belliche di tutta la Grecia radunata ad Aulide, che ci induce al raffronto con l'elencazione delle navi nell'*Iliade*. Nel corso della tragedia quest'impressione si fa ancora più viva, anche se la campagna vien posta sotto una luce inattesa. E tuttavia non del tutto nuova. Dopo le vittorie sui Persiani, e influenzata da un accentuato sentimento nazionalistico, s'era andata formando una concezione della guerra troiana, che Euripide stesso, un tempo, all'inizio della guerra intestina, aveva accolto nel suo *Filottete*. La campagna troiana vi appariva, come al principio dell'opera storiografica di Erodoto, come il primo scontro fra Greci e barbari. Il ratto di Elena aveva violato la sicurezza e l'onore dell'Ellade, e reso necessaria una punizione dei barbari. Ma quest'idea riceve ora qui un'accentuazione sorprendente: « Ch'io sia dunque causa di salvezza per l'Ellade, se lo posso! », dice Ifigenia in risposta agli avvertimenti di Achille; accomiatandosi esclama: « Vado e salvo l'Ellade procurandole la vittoria ». E il pensiero che le dà la forza d'affrontare il sacrificio è il seguente: « Avrò la fama beata d'aver liberato l'Ellade ». Sarebbe vano voler spiegare simili parole in base alla situazione della campagna troiana, quando la libertà, o addirittura l'esistenza della Grecia, non erano davvero in pericolo. Ma Euripide va ancora più innanzi, facendo concludere le parole di Ifigenia con la sentenza, del tutto estranea all'epica antica:

> Madre, i Greci devono dominare i barbari,
> e non i barbari dominare i Greci;
> quelli la natura fece schiavi, questi liberi [1].

[1] 1400 *βαρβάρων δ' Ἕλληνας ἄρχειν εἰκός, ἀλλ' οὐ βαρβάρους, μῆτερ, Ἑλλήνων· τὸ μὲν γὰρ δοῦλον, οἱ δ' ἐλεύθεροι.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

È una dichiarazione programmatica che già Aristotele considerò tale, un appello che il poeta rivolge ai Greci del suo tempo. Anche allora l'esistenza e la libertà dell'Ellade potevano apparire non direttamente minacciate. Ma la sciagurata guerra fraterna aveva in effetti condotto la situazione a tal punto, che i Persiani cominciavano di nuovo ad avere una parte preponderante, e non pochi, in entrambi i campi, lo avvertivano come un'onta nazionale per il presente, e guardavano al futuro con viva preoccupazione. Proprio dalle angustie dei tempi il sentimento panellenico attingeva nuova forza e auspicava l'unione contro il secolare nemico barbarico. In nessun luogo tali idee potevano prosperare meglio che alla corte del re macedone, dove convenivano Greci delle stirpi più diverse e il re stesso, anche se il suo popolo era semibarbaro, ambiva ad essere Greco. Archelao non accarezzava certo progetti come quelli che Filippo ed Alessandro avrebbero poi ideato e attuato. Ma data la posizione del suo regno, le tendenze antipersiane in Grecia dovevano essergli ben accette. Anche se, al suo primo tentativo d'intromissione nelle questioni elleniche, egli dovette vedersi respinto come barbaro, e proprio con citazione d'un verso del *Telefo* euripideo.

Simili sentimenti panellenici debbono renderci comprensibile perché la spedizione troiana acquisti per Euripide un nuovo aspetto e diventi ai suoi occhi una sacra causa, che può esigere il sacrificio della vita. Al termine delle *Baccanti* sentiamo parlare molto diffusamente dei dolori che il vecchio Cadmo dovrà ancora sopportare. Egli stesso considera come la sua più terribile sciagura l'essere destinato a condurre contro l'Ellade un esercito barbarico. Il che è ispirato ai medesimi sentimenti.

La freschezza creativa delle *Baccanti* si nota anche nell'*Ifigenia.* Anzi, ci appare qui per la prima volta del tutto evidente come il poeta si sforzi di rendere sempre più appropriata ed efficace la sua tecnica. Del prologo s'è già parlato. Tuttavia, anche se, dopo la parodo, entrano in scena Menelao e il vecchio servo impegnati in una lite vivace a proposito della lettera, se poi il vecchio fa capolino timoroso dalla casa e solo man mano osa farsi innanzi e dare spiegazioni a Clitennestra, se un messo entra di corsa senza essere annunciato e interrompe il dialogo dei re a metà verso, ci troviamo di fronte ad uno sgretolamento realistico delle antiche forme, che doveva però essere compito della commedia nuova condurre a termine. Anche la lingua del dialogo è ancor più del solito vicina al tono discorsivo della vita borghese d'Atene. Il resoconto del messo, che Euripide aveva sostituito nell'*Oreste* con l'aria del servo frigio, non è stato qui più ripreso. In questa tragedia costruita intorno alla figura di Ifigenia, il coro è formato naturalmente da donne. Le donne calcidesi, giunte per curiosità nel campo greco,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

non potevano aver parte alla vicenda; ma i loro canti acquistano sovente valore ai fini dell'atmosfera e del significato della vicenda. Nel complesso possiamo dire che, come per le *Baccanti,* il poeta è riuscito a creare una opera d'arte d'un sol getto.

Ancora una volta sono qui fuse in unità tendenze che nell'ultimo periodo ateniese erano state spesso in conflitto fra loro. Il poeta Euripide, che mostra la vita umana individuale con la sua tragicità, è insieme l'educatore del popolo, che vuole agire non solo sui suoi ateniesi, ma su tutta l'Ellade. Se la tragedia attica esorbita così dai suoi limiti, ciò non implica ancora un'alterazione della sua natura. Che si manifesta invece, tanto più apertamente, sotto altro aspetto. Il problema religioso della legittimità del sacrificio d'Ifigenia non impegna più il poeta. Il sacrificio è un atto cultuale, un *nomos* umano dominante nei tempi antichi, e al poeta interessa esclusivamente il problema umano, l'atteggiamento delle creature umane poste dinanzi al sacrificio. Anche questa tragedia non è più, essenzialmente, una celebrazione religiosa.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

IX

TRAGICI MINORI

Il Reso.

Dei tragici minori, lo stesso Acheo di Eretria, assai apprezzato nell'antichità per i suoi drammi satireschi, e il poliedrico Ione di Chio, amabile e sereno, ma lontano dalla profondità dello spirito attico, che l'antica critica letteraria aveva, a momenti, accolti accanto ai tre grandi maestri nel canone dei tragici, rimangono per noi troppo in ombra per consentirci un vero giudizio. Abbiamo solo una pallida idea anche di due altri che furono attivi nell'ultimo periodo d'Euripide.

Nella società ateniese d'allora faceva quasi parte del buon tono comporre tragedie, e un uomo come Crizia, che fu a lungo dilettante nei campi più disparati, fino a che l'odio fanatico contro la democrazia al governo non gli diede per la vita un fine e un saldo indirizzo, aveva composto una tetralogia ch'era potuta finire sotto il nome d'Euripide, perché Crizia era seguace attentissimo della sua arte, e non si peritava neppure di mutuare dalla sua opera versi interi — un segno del forte fascino che Euripide esercitava sulla generazione più giovane. Oltre che seguirne l'esempio nella lingua, nello stile e nella tecnica esteriore (il suo *Radamanti* si concludeva con l'apparizione di Artemide, nella funzione del *deus ex machina* euripideo), egli mostra di subirne l'influenza anche nel contenuto della sua tragedia. Il suo *Piritoo* narra il mito di Piritoo che, in colpevole *hybris,* era sceso agli Inferi per conquistarvi, come sposa, Persefone; vi era stato accompagnato da Teseo, ed entrambi, poi, erano potuti risalire nel mondo solo grazie all'intervento di Eracle. Al centro del dramma l'autore aveva posto la fedele amicizia di Teseo, che spontaneamente rimaneva agli Inferi, perché considerava vergognoso abbandonare l'amico nella sua angustia, e proprio questa sua fedeltà induceva Eracle ad intervenire a favore dei due amici e ad ottenere la grazia dai sovrani degli Inferi. Il che ci ricorda, certo non fortuitamente, che in Euripide Pilade ritiene vergognoso sopravvivere ad Oreste, e che nell'*Eracle* euripideo Teseo è appunto l'amico ideale che richiama alla vita il disperato. Proprio in simile epigono ci appare evidente come il nuovo spirito vada svuotando, dall'interno, la tragedia antica. Crizia non era poeta, ma era un uomo d'intelletto, che aveva sperimentato il suo talento formale anche in una tetralogia tragica, per esercitare la sua influenza attraverso la discussione dei problemi più moderni. Già il suo *Piritoo* esponeva, negli anapesti del coro, una visione del mondo corrispondente alle più recenti teo-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

rie della filosofia naturale, e del *Sisifo,* un suo dramma satiresco, ci è rimasto un ampio frammento, che è una vera e propria discussione sofistica fusa in versi, tendente a dimostrare che la religione non è altro che un *nomos,* una astuta invenzione di antichi uomini politici, desiderosi di confermare nel popolo il timore della legge statale grazie alle credenze in onniveggenti potenze primitive.

Poeta tragico in senso proprio era invece Agatone, che fu personalmente vicino ad Euripide e come lui abbandonò Atene per recarsi alla corte di Archelao. Aveva fama d'essere l'unico che potesse venir preso in considerazione come rivale dei vecchi maestri, e richiamò l'attenzione anche come personalità. La commedia lo dileggiò come poco virile esponente di un estetismo affettato, che si circondava di un nimbo solenne. Platone deve però averlo ritenuto vero poeta. Altrimenti non lo avrebbe certo onorato scegliendo la festa per la vittoria tragica di Agatone (416) come scena per il suo *Convivio,* per il dialogo che esalta l'*eros* sorgente dalle profondità dell'anima come la potenza che eleva il mortale al di sopra della sfera umana. Con fantasia poetica il giovane Agatone stesso descrive qui il dio giovanilmente tenero che opera fra il profumo della primavera e il rigoglio dei fiori, suscitando un anelito fecondo verso tutte le cose grandi; primo fra tutti i convenuti egli dichiara pure che è la bellezza a far nascere l'*eros.* Platone segna però anche chiaramente i limiti di questo spirito. Agatone s'inebria della musica della parola parlata, che Gorgia aveva allora appena scoperto; i pensieri che espone sono soltanto gioco ingegnoso. Così anche nei frammenti delle sue tragedie risuonano versi di questo genere:

> Se dico la verità, non ne godrai;
> ma se godi di ciò che dico, allora non è la verità. —
> L'arte cerca il favore della fortuna, e il favore della fortuna cerca l'arte [1].

Se la nuova prosa d'arte tentava, con giovanile impeto, di soppiantare la poesia, questa a sua volta voleva affermarsi appropriandosi della nuova arte. Era cosa che potesse riuscirle?

Sotto questo aspetto Agatone s'allontana da Euripide, che manteneva il suo dialogo aderente alla vita ed esente da artificiosità. Per il resto, anch'egli segue nella sua arte il maestro della tragedia moderna, pur conservando un carattere proprio. Aristotele lo cita come il poeta che rese i canti corali intermezzi puri, senza alcun riferimento all'azione, e nel suo *Anteo*

---

[1] fr. 12 *εἰ μὲν φράσω τἀληθές, οὐχί σ' εὐφρανῶ·*
εἰ δ' εὐφρανῶ τί σ', οὐχὶ τἀληθὲς φράσω.
fr. 6 *τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

si scostò tanto dalla tradizione, da inventare liberamente, oltre alla vicenda (Anteo, « bello come un fiore », respinge l'amore della sposa del suo ospite e ne viene ucciso, una variazione del motivo mitico che Euripide aveva trattato nella *Stenebea* e nell'*Ippolito*), anche i nomi dei personaggi. Più approfondito è il rimprovero che gli muove Aristotele, d'aver ricercato l'efficacia di certe tragedie solo nell'abbondanza della materia epica. Proprio grazie a questa tendenza Agatone trovò seguaci. Essa domina l'unica tragedia che ci è rimasta del quarto secolo.

Euripide avèva scritto un *Reso*, che andò presto perduto. Poté così accadere che il dramma omonimo di un poeta più giovane gli venisse attribuito e giungesse in tal modo fino a noi.

Nell'*Iliade* il canto decimo, la *Doloneia,* occupa un posto particolare. In uno stile proprio, che smorza già non poco il tono eroico, il poeta narra un episodio della lotta troiana. In un momento di grave angustia per i Greci, Diomede ed Ulisse intraprendono una ricognizione notturna. Per via s'imbattono in Dolone, che Ettore ha inviato allo stesso scopo; riescono ad esserne informati sulle posizioni nemiche, uccidono infine Dolone stesso e, in base alle sue indicazioni, Reso, il re tracio appena giunto, di cui portano via, come bottino, i candidi destrieri.

Questa narrazione riceve, nel nostro *Reso,* forma drammatica. L'azione richiedeva l'unità di luogo, e soltanto il campo troiano poteva darla. Il fulcro della rappresentazione ne risultava a priori spostato. Un corpo di guardia troiano costituisce il coro, che all'inizio, senza la preliminare esposizione del prologo, in ritmi concitati, chiama Ettore fuori dalla sua tenda, per informarlo su movimenti inconsueti nel campo dei Greci. Ettore crede di doverne dedurre dei propositi di fuga da parte dei Greci, li vuole ostacolare attaccandoli, ma si lascia infine convincere da Enea ad inviare prima Dolone come spia. Subito dopo compare il re dei Traci, già annunziato dal resoconto d'un pastore, non sul suo carro bellico tirato dai celebri destrieri (a quanto pare ciò non appariva più, a quel tempo, tecnicamente possibile), ma in una tintinnante armatura coperta d'oro. Ettore, dopo un dialogo, s'allontana con lui per mostrargli la sua tenda, ed anche il coro si allontana, per svegliare la sentinella di turno.

Si libera così la scena per l'azione greca. Ulisse e Diomede, che nel frattempo hanno finito Dolone, si avvicinano di soppiatto per uccidere Ettore, ma Atena li svia verso Reso. Il tempo necessario per l'attacco di sorpresa dovrebbe essere coperto, secondo la tecnica tradizionale, da un canto corale. Ma siccome qui il coro non è presente, il poeta ricorre ad un ardito espediente. Egli inserisce un dialogo di Atena con Paride, che ha il solo scopo di motivare l'indugio sulla scena della dea; dopo che Paride s'è allon-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tanato, ella grida agli eroi greci, impegnati poco lungi ad uccidere, che essendo ormai compiuto il loro lavoro e Reso morto, pensino a mettersi in salvo, poiché i Troiani si sono accorti dell'assalto. In una scena movimentata assistiamo alla fase successiva della vicenda. I destrieri catturati, condotti via da Diomede, non ci vengono mostrati neppure ora. Vediamo invece Ulisse inseguito dalle sentinelle troiane, alle quali egli riesce a sfuggire servendosi di un'astuzia.

Il resoconto preciso sulla morte di Reso è dato dal suo auriga ferito. Poi compare un *deus ex machina.* Nella letteratura postomerica Reso era presentato come figlio del dio fluviale Strimone e di una Musa. Euripide avrebbe chiarito nel prologo questa divergenza dalla versione epica. Il nostro poeta, invece, ce lo ripete varie volte nel corso del dramma, ma considera poi necessario far narrare alla fine l'antefatto dalla Musa stessa. Questa chiarisce anche in altri punti lo stato delle cose e profetizza che Reso sopravviverà come spirito divino in una grotta della Tracia.

Il poeta non ha saputo interamente superare le difficoltà che l'argomento epico offriva ad una trasposizione drammatica. Del resto, se la tragedia, come il canto del poema epico, si svolgeva di notte e vi si faceva frequente riferimento all'oscurità, gli Ateniesi avranno accettato di buon grado questo appello alla loro capacità immaginativa. È invece difetto sostanziale che in questa tragedia di Reso il motivo di Dolone non possa venir sviluppato appieno. All'uccisione di Dolone, che tutta la prima parte ci fa attendere ansiosamente, si fa poi breve e fugace accenno. E poiché l'arrivo di Reso ci deve venir mostrato sulla scena, ma avviene solo dopo la partenza di Dolone, questi non può indicare ai Greci, come in Omero, la sua tenda. Ne consegue la necessità della scena d'Atena, che è chiaramente influenzata dal prologo dell'*Aiace* sofocleo, ma richiama qui molto il macchinoso intervento di dei dell'epica decadente; e il modo con cui Atena grida agli eroi greci assenti che il loro lavoro è compiuto, è un'imitazione non molto abile delle scene euripidee finali dell'*Elena* e dell'*Ifigenia in Tauride,* nelle quali il *deus ex machina* grida alcune parole ai Greci fuggenti.

La concezione di questa tragedia s'ispira, nel complesso come nei particolari, all'epica, alla *Doloneia* e ai canti vicini. Se là Reso è tormentato, prima dell'aggressione, da un sogno penoso, qui ci viene offerta la descrizione particolareggiata di un sogno del suo auriga. Là Dolone si copre d'una pelle di lupo; qui, si dichiara disposto, in caso di necessità, a camminare a quattro zampe, così rivestito. Simile accentuazione dei motivi riscontriamo anche nel disegno delle persone, e in particolare per Ettore essa porta ad un ritratto dell'eroe completamente diverso. Nell'epica Ettore, anche vittorioso, rimane il difensore dei suoi altari domestici, e non perde nulla

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

della nostra simpatia. Dopo una giornata di successi strepitosi, egli fa accampare il suo esercito davanti alla città e accendere i fuochi, perché ritiene possibile una fuga segreta dei Greci, e nel comprensibile desiderio di sfruttare appieno il successo, annunzia per il giorno seguente l'assalto alle navi. Qui sono i Greci che, non si sa perché, accendono molti fuochi; Ettore è una testa calda sconsiderata, che appena avuto l'annunzio della sentinella, considera subito i propositi di fuga dei Greci come una realtà indubbia, e senza indugio, in piena notte, vuol dare l'assalto al campo dei nemici, fortificato dal vallo e dai fossati. Convinto poi da Enea dell'insensatezza di simile impresa, invia soltanto la spia; ma quando poi viene annunciato l'arrivo di Reso, preferirebbe rimandarlo via, ritenendo già conseguita la vittoria, e all'apparire del re trace in persona, lo accoglie con rimproveri per il suo aiuto tardivo, ormai superfluo. Ma Reso lo supera. Arriva in ritardo, sì, ma gli basterà un giorno per annientare l'esercito greco fino all'ultimo uomo, e poi passerà con i Troiani all'attacco per conquistare tutta la Grecia. Questo è un po' troppo anche per Ettore, che gli fa modestamente osservare come simile impresa non sia uno scherzo da ragazzi.

Che scopo hanno tinte così cariche, e come intendere la tronfia arroganza di questa tragedia?

Il grande merito di Euripide era stato d'essersi calato, da tragico, con occhio veggente nelle profondità dell'anima individuale, per intendere, in tale prospettiva, le azioni e la sorte dell'uomo. L'autore del *Reso* da ciò è ben lontano. Egli vede altrimenti gli uomini; non scorge individui, ma tipi, quali, ad esempio, può descrivere il filosofo Teofrasto nei suoi *Caratteri* universali, e disegna qui un tipo umano che in tre figure separate (poiché anche Dolone presenta la medesima caratteristica fondamentale) si esprime in ugual modo, se pure con diverse sfumature. È il ben noto tipo del *miles gloriosus*. Ci è familiare specialmente dalla commedia nuova. Ma questa era stata preceduta dalla vita stessa, sin dall'epoca successiva alla guerra peloponnesiaca, quando la democrazia in via di decadenza si era sbarazzata del peso delle armi e aveva affidato le grandi imprese patrie a combattenti assoldati. A quel tempo il condottiero, rinomato per imprese eroiche passate o future, divenne figura fissa nell'ambito della società umana. Ecco il prototipo su cui il nostro poeta ha plasmato i suoi Ettore e Reso.

Alla soldatesca millanteria si aggiunge però in costoro anche dell'altro. Una scena deliziosa degli *Acarnesi* di Aristofane ci introduce in una assemblea popolare ateniese della guerra peloponnesiaca, in cui agli ammirati Ateniesi vengono fatte da ambasciatori stranieri promesse mirabolanti e delegati del re trace Sitalca si offrono, per il prezzo di due dramme, di fare a pezzi tutta la Beozia. Il poeta comico ironizza sulla credulità degli Ateniesi,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

che si lasciano prendere in giro da simili discorsi; ma al di là di questo c'è l'idea dei barbari, che fanno un gran parlare e non mantengono la parola; proprio con i Traci e con Sitalca gli Ateniesi avevano appena fatto esperienze del genere. Già prima del mercenario fanfarone, gli Ateniesi avevano dunque conosciuto il barbaro millantatore, e i due tipi potevano tanto più facilmente confluire in una figura unica, in quanto i condottieri servivano sia i barbari che i Greci. Tale fusione appunto è avvenuta nel *Reso*. Il troiano Ettore si annovera qui infatti esplicitamente fra i barbari e il rimprovero più grave che muove al Trace Reso è di non essere stato pronto a soccorrere, « parente e barbaro » qual era, i barbari in lotta contro i Greci. Anche in seguito sentiamo sottolineare la comunanza che unisce tutti i barbari. Rispetto all'epica e alla tragedia antica, questa concezione di Ettore e dei Troiani è del tutto nuova, e la visione su cui si fonda, per la quale tutti i barbari costituiscono una massa unitaria, va anche molto al di là di ciò che Euripide dice nell'ultimo suo dramma sull'antitesi fra barbari e Greci. Platone aveva però considerato necessario rigettare l'erronea idea che il mondo barbarico costituisse un'unità intima sul tipo della nazione ellenica.

Nell'antichità certi critici non hanno riconosciuto il *Reso* come opera di Euripide, riscontrandovi piuttosto un'impronta sofoclea. La motivazione di tale giudizio non ci è purtroppo pervenuta. Quanto a noi, avvertiamo l'influenza di Sofocle soprattutto nella scena in cui Atena indica ad Ulisse, il suo protetto, la via per raggiungere Reso. Perfino reminiscenze verbali mostrano qui, infatti, che il poeta aveva presente la scena iniziale dell'*Aiace;* dal quale è imitato anche il gioco che subito dopo la dea conduce con Paride, e che là conduceva con Aiace. Tanto più rilevante è il divario essenziale fra le due opere. Per lo spirito religioso di Sofocle l'apparizione di Atena era una manifestazione della maestà divina di fronte all'uomo più potente; per il nostro poeta non è che un mezzo tecnico necessario per proseguire l'azione.

Può essere ancora per influenza del medesimo dramma sofocleo che il coro abbandona la scena e vi rientra dopo breve assenza. Ma che vi ritorni di corsa e agitato, inseguendo Ulisse e gridando « Prendilo, prendilo, prendilo! », è una forma spregiudicata di aderenza alla vita reale del presente, ch'era estranea alla sfera eroica della tragedia precedente. Lo stesso Euripide arrischia analoghi realismi solo nel dramma satiresco. Proprio le stesse parole vengono invece usate dal soldato Senofonte nella *Anabasi,* per la descrizione di un tumulto cui aveva personalmente assistito; e le risentiamo pure dal coro che negli *Acarnesi* accorre furibondo per lapidare l'odiato Diceopoli, fautore della pace. Richiamano la commedia anche altri particolari, e in comune con essa la tragedia in esame ha una fresca rappresentazione

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

della vita quotidiana, che si discosta sensibilmente anche dal realismo stilizzato di Euripide.

Questi rimane tuttavia il vero modello su cui il nostro autore s'è formato. Dal *Fetonte* egli ha desunto il motivo di una graziosa canzone, in cui le sentinelle salutano l'inizio del giorno descrivendo come l'usignolo faccia risuonare il suo canto, i pastori si rechino al pascolo e la siringa suoni. Come Crizia, egli s'è anche appropriato della lingua del dialogo euripideo, pur se talvolta tenta di ottenere i suoi effetti più accentuando i toni che mediante la semplicità naturale; sempre da Euripide egli ha appreso infine la tecnica della strutturazione. Ce ne avvediamo sin dall'inizio del dramma. Che subito entri il coro per svegliare Ettore, e con lui esso intrecci un dialogo in concitati anapesti, non è un rifarsi arcaicizzante all'antica tragedia, nella quale un preambolo anapestico accompagnava l'ingresso del coro e poi seguiva un canto lungo e solenne; il poeta si riallaccia invece al dialogo anapestico con cui ha inizio l'*Ifigenia in Aulide,* e adegua abilmente tale forma ai suoi fini. Meno riuscito è il finale, in cui la Musa appare come *deus ex machina,* ma contrariamente al modo euripideo comincia con una trenodia per il figlio morto, fa poi un'ampia esposizione dell'antefatto (v. sopra p. 540), ricapitolando perfino il contenuto del *Tamira* sofocleo e consolandosi infine, non solo con l'accenno al futuro innalzamento del figlio, ma anche al pensiero che pure Tetide subirà la sua stessa sorte e perderà il figlio. Del tutto antieuripideo è anche l'inserimento, in mezzo al discorso della Musa, di un dialogo fra Ettore e il coro, con il quale l'azione viene condotta a termine. L'intera scena (come la struttura dell'inizio) è da spiegarsi in base al desiderio dell'autore di dare alle forme un poco irrigidite della tecnica euripidea nuovo contenuto vitale.

L'autore del *Reso* non ha dunque voluto essere un epigono e un imitatore, e non gli sono riusciti avvincenti soltanto quadri staccati e fresche canzoni; anche nell'insieme egli ha creato qualcosa di nuovo e di proprio. Ha composto un dramma di soldati, come la tragedia fino allora ignorava, ha descritto la vita al campo con una vivezza che ha fatto ricordare, non senza motivo, il *Wallensteins Lager* di Schiller, e in particolare ha egregiamente descritto il terrore « panico » (l'espressione, per noi, ricorre qui per la prima volta) che s'impadronisce di un esercito nelle tenebre notturne, la confusione che nasce ad un attacco improvviso. Egli addensa un gran numero di fatti, li presenta in rapida alternanza, mantenendo gli spettatori in una vivissima tensione, e inserisce poi, con calcolo accorto, scene di tipo del tutto diverso, discussioni che ci mostrano i capi degli eserciti in duro contrasto e ce li fanno conoscere nella loro vera natura. È comprensibile che il dramma sia tanto piaciuto che, a quanto pare, fu altre volte rappresen-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

tato. Ma il suo pubblico era diverso dal pubblico di Euripide, ed anche il poeta era diverso. Nella sua arte predomina infatti il godimento che nasce dai fatti, dall'azione in quanto tale, che alla tragedia antica era essenzialmente estraneo. L'autore sa che in Sofocle Tamira s'era reso colpevole, con la sua *hybris,* della propria fine, ma non pensa di dover far ricorso a quella stessa *hybris* per la sua azione drammatica, anche se la sua concezione di Ettore e di Reso l'avrebbe potuto giustificare. Parla, per due volte, dell'invidia di *Adrasteia* (in Euripide non compare l'invidia né di questa né degli dei), che è necessario evitare. Ma ciò non sottintende un'autentica sensibilità religiosa. Dell'atmosfera tragica dei tempi antichi, di contenuto tragico della vicenda, di una visione tragica della vita da parte dell'autore, non v'è ormai più traccia. La tragedia è diventata « dramma ». Una cosa può tuttavia ricordarci ancora lo spirito del quinto secolo. È l'atteggiamento patriottico che si rivela nel finale, quando la Musa dice ch'ella e le sue sorelle non amano né venerano altra città come Atene, e l'opera si chiude con il fermo proposito di assicurare vittoria e libertà alla patria.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

X

CONCLUSIONE

L'ULTERIORE SVILUPPO DELL'INDIVIDUALISMO NEL QUARTO SECOLO E LE SUE RIPERCUSSIONI SULLA LETTERATURA E SUL PENSIERO

La storia della tragedia attica richiama quella del Rinascimento. Anche là ci troviamo di fronte ad un'arte che, radicata, in ultima analisi, interamente nell'esperienza religiosa, intende alle sue origini servire soltanto Dio, e rappresentare e interpretare la storia sacra per l'edificazione del popolo. Anche là assistiamo poi alla rapida evoluzione spirituale, alla liberazione della personalità individuale, che oltre a rigettare ogni legame con la tradizione e a proporre alla volontà creativa fini autonomi, trasforma in radice l'intera intuizione della vita dalla quale l'arte aveva tratto origine, ponendo così a rischio i fondamenti stessi della produzione artistica. La gravità dei conflitti che necessariamente ne derivano, ci appare nella sua forma più patente nel poeta greco che, proprio in quanto educatore del suo popolo, si sente impegnato a combattere gli dei della fede popolare, dei quali, per la natura della sua arte, deve parlare. Ma ad un contrasto fra il monito religioso e la volontà artistica mirante ad una sua umana autonomia, assistiamo anche nel Cristo atletico di Michelangelo o nelle figure nude che fanno da sfondo alla sua *Sacra Famiglia.* Esistono, è vero, sia qui che là, nature felici come Raffaello e Sofocle, nelle quali s'accordano sensibilità religiosa e volontà artistica, fede e pensiero, al punto che le loro opere non tradiscono disarmonie. Ma un processo evolutivo sospinge incessantemente verso una intima dissacrazione, che è opposta alla natura originaria di quest'arte. La *Cena di Levi* del Veronese desume monito e personaggi dalla storia sacra, ma nel contenuto è ancor più profana dello *Ione* o dell'*Oreste* euripidei.

Appare chiara, però, una differenza di gran peso. Un pittore veneziano avrà certo sempre considerato coronamento della sua arte poter ornare d'una pala d'altare la casa di Dio; ma la sua arte, oltre ad offrirgli la possibilità di attribuire ai suoi personaggi contenuto moderno, gli poneva anche una quantità di compiti profani, nei quali il suo sentimento di vita poteva esprimersi elaborando una materia del presente. La tragedia attica, invece, non solo è legata nello spazio, nel tempo e nell'argomento al teatro del dio, ma è parte del culto stesso, e può avere vitalità solo finché sia un tutt'uno con tale culto, col culto statale degli dei popolari.

Il tentativo di Euripide di seguire una via che conservasse esternamente il contatto con il culto, ma gli garantisse un'intima libertà creativa, non

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

poteva quindi non essere vano. Lo spettacolo di contenuto puramente umano a cui lo sospingevano la sua propria evoluzione spirituale e quella del suo popolo, non era possibile come atto religioso di culto. Per portare a maturazione i germi che egli aveva posto era necessaria una nuova forma artistica.

Nulla è più indicativo dell'impossibilità d'applicare la terminologia estetica moderna all'antichità del fenomeno, per cui la forma artistica che autenticamente prosegue la tragedia euripidea è la commedia nuova di Menandro.

La commedia antica era stata rappresentata nelle stesse feste e negli stessi luoghi sacri della tragedia, e inizialmente all'apparire del coro camuffato che si presentava al pubblico in una parabasi per lanciare un'invettiva al popolo o ad individui, non poteva mancare un inno rivolto al dio. Ma le scene comiche che seguivano, e di lì a poco anche precedettero la parabasi, non erano collegate con essa, né per l'ispirazione né per la loro natura, e con il culto non avevano più nulla a che vedere. Quando, sul modello della tragedia, si passò a fare di esse un dramma unitario, la parabasi, spostata così automaticamente al centro dell'opera, fu presto avvertita come un ostacolo allo svolgimento della vicenda. Nelle commedie di Aristofane essa si va gradualmente riducendo, e proprio il momento cultuale, l'inno alla divinità, viene spogliato del suo carattere sacro originario e ridotto a forma rudimentale. Nelle ultime opere, appartenenti ormai al quarto secolo, la parabasi è addirittura soppressa e il canto corale è ridotto al minimo, a tutto vantaggio dello svolgimento della vicenda, in cui certo sono ancora avvertibili gli antichi elementi della farsa. L'evoluzione non si spiega solo in base a ristrettezze economiche, che costrinsero lo stato a limitare il costoso allestimento del coro. La commedia antica era, come la tragedia, in un rapporto intimo con la vita statale, era la pazza rappresentazione carnascialesca che mostrava, con la critica più mordace, tutto ciò che interessava la comunità nello specchio concavo della caricatura. Ma già nelle angustie, esteriori ed interiori, che seguirono alla catastrofe siciliana, Aristofane rinuncia alla invettiva tradizionale:

> perché ne abbiamo già abbastanza dei mali che ci opprimono [1].

E una volta che la superba Atene fu definitivamente crollata, né autore né pubblico erano più inclini a vedere ancora sulla scena la miseria della realtà nella deformazione comica. La commedia antica poteva prosperare solo nello splendore solare della patria. Dopo la caduta d'Atene perdette presto il carattere « politico » che ne aveva rappresentato l'elemento vitale.

---

[1] Lysistr. 1047 *ἱκανὰ γὰρ τὰ κακὰ καὶ τὰ παρακείμενα.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

S'era ormai andata smarrendo anche l'ingenua disposizione alla farsa. Il gusto, affinato in una lunga evoluzione, esigeva una vicenda unitaria, psicologicamente coerente. L'epoca nuova ne poteva desumere i motivi solo dalla vita dell'individuo, come del resto la tragedia già da tempo faceva, ed era inevitabile che anche in questa trasformazione la commedia si avvalesse del modello della sorella maggiore. Era ovvio che il pubblico, qui, non volesse più profonde commozioni ed esigesse una conclusione conciliante. Ma già in Euripide molti drammi avevano un « lieto fine », e la tragedia degli errori, ch'egli aveva di preferenza offerto al pubblico nel suo ultimo periodo ateniese, si lasciò agevolmente trasformare in commedia degli errori; motivi quali l'esposizione e il ritrovamento di figli, l'incontro inconsapevole fra madre e figlio, il riconoscimento, potevano essere accolti senz'altro. Già Aristofane se ne avvalse nel suo ultimissimo periodo. Non siamo più in grado di seguire le singole fasi di tale svolgimento. Comunque gli autori della commedia nuova hanno visto il loro modello molto più in Euripide che in Aristofane. Essi stessi lo hanno dichiarato esplicitamente e tale era anche il giudizio dell'antica critica letteraria; in effetti la loro produzione si muove esattamente nella direzione che il poeta tragico con le sue opere aveva indicato.

Tuttavia la « commedia » nuova, oltre ad essere animata da tutt'altro spirito, è anche diversa dall'opera euripidea come il sentimento di vita di quell'epoca lo è da quello del quinto secolo. Già nella guerra peloponnesiaca, è vero, s'era dissolta la naturale unità di stato e individuo; la *polis* continuava però ad essere il campo in cui si svolgeva spontaneamente l'attività d'ognuno, nei cuori era ancora vivo l'ideale borghese che considerava unica vera opera umana quella dedicata al bene comune e supremo ideale di vita la morte per la patria, congiunta con la fama immortale. Ma Euripide aveva ben capito il suo popolo mostrando, nelle *Supplici,* l'eccelso spirito popolare indissolubilmente legato alla grandezza della patria. Con la catastrofe del 404 l'uno e l'altra perirono. Frutto dello spirito individualistico era ora, nella massa, l'egoismo, che non conosceva più doveri verso la comunità, ma solo diritti, che non era più disposto a fare sacrifici nei propri beni o col proprio sangue, ma considerava lo stato come un personale istituto d'assicurazione. L'autogoverno pericleo della totalità era divenuto egoistico dominio di partito, l'assemblea popolare arena di passioni personali, tanto che proprio i migliori andavano a ricercare contenuto e ambito di vita lontano dallo stato. E quando poi, per le vittorie di Alessandro, Atene fu definitivamente condannata ad un'esistenza di piccolo stato, il tempo era ormai maturo per la nuova filosofia dell'Ateniese Epicuro, che esortava caldamente la sua comunità a non porre a rischio la pace dello spirito parteci-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

pando alla vita pubblica, almeno finché v'erano altri tanto insensati da sacrificarsi per tutti.

Fu questo il tempo in cui fiorì la commedia nuova, espressione di una società assai raffinata, fornita di buona formazione estetica, ma piccolo borghese, che insieme con la grandezza della patria aveva perso anche gli alti ideali, e per cui erano ormai contenuto di vita le piccole cose personali, il denaro, il godimento e l'amore.

Ancora una volta riesce a dispiegarsi in quest'arte tutta la *charis* attica, nella lingua e nei pensieri, nel disegno dei caratteri come nelle linee strutturali, in uno svolgimento drammatico puramente umano, non turbato da disarmonie. Essa merita la lode d'essere « specchio della vita », e l'antico spirito politico cede il passo, in essa, ad una umanità abbracciante tutte le creature. Ne sono però segnati così anche i limiti. Menandro non sfiora neppure problemi seri; ma se in Euripide, al di là della rassegnazione di non poter scoprire, nel mondo dell'esperienza, se non l'imperio del caso, sta tutta la gravità della problematica vitale, si osserva ora con calma naturalezza che sola a regnare è la dea *Tyche,* ai cui capricci l'uomo deve adattarsi, ed è esigenza della cultura farlo senza lasciarsene sconvolgere. Per i personaggi di Menandro lo stato non ha più importanza e il soldato diviene una figura comica.

Anche l'elemento religioso rimane escluso da quest'arte, e il poeta è ben lungi dal pretendere d'essere educatore del suo popolo. Chi in quest'epoca avverte il desiderio d'approfondire la propria formazione, si rivolge alla filosofia, che gli si offre come maestra in ogni campo. Chi va a teatro, vuol godere dello specchio della vita quotidiana che gli vien presentato sulla scena, senza commuoverlo nel profondo. Ora il pubblico pretende, dall'arte, il godimento estetico. Essa rimane però in tal modo spogliata di ciò che era specificamente ateniese, greco. È un'arte che senza grandi mutamenti interni poté trovare continuazione a Roma e poi nell'età moderna.

Delle tragedie che anche in quest'epoca venivano ancora annualmente rappresentate, ci è conservato soltanto il *Reso* che, come s'è osservato, rinuncia ad una vera tragicità e ricerca i suoi effetti solo nell'abbondanza e nell'evidenza dei fatti. Accenni di Aristotele ci assicurano che non si trattava di un fenomeno isolato. Egli può infatti dire: « Le tragedie della maggior parte degli autori più recenti sono prive di caratteri ».

Scrivendo, verso la fine del quinto secolo, un poema epico sulle guerre persiane, Cherilo motivava la sua scelta del tema col rammarico che gli antichi argomenti mitici fossero già stati tutti trattati a sazietà. Anche per la tragedia non poteva non rendersi avvertibile, a poco a poco, l'elemento nel

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

quale Goethe voleva ravvisare, esagerando, il vero motivo del suo estinguersi. La limitazione del ciclo mitico, imposta dal carattere cultuale della tragedia, conduceva necessariamente, in una forte produzione drammatica, ad un esaurimento dei grandi motivi tragici, e agli autori più tardi non restava altro da fare che variare la forma d'interpretazione dei predecessori o cercare di superarli nei mezzi artistici. Del motivo del riconoscimento, in particolare, si cercò di trovare sempre nuovi aspetti. Altrimenti v'era chi, come l'amico di Aristotele Teodectete, ugualmente vantato come autore di prosa e come poeta, sapeva essere efficace attraverso la bellezza della forma e l'acutezza dell'argomentazione. Ma perfino lui s'accontentava, in certi passi, di ripetere semplicemente, salvo lievi variazioni formali, Euripide o Agatone, e nel suo *Edipo* non si peritava di avvalersi d'enigmi come di meri espedienti esteriori d'effetto.

Un mutamento determinante nella sostanza della tragedia, che tuttavia, inizialmente, non ebbe seguito, fu apportato da Teodectete nel 353/352, in occasione della gara poetica organizzata per le esequie del principe Mausolo della Caria. Egli sostituì il rettorico elogio funebre, l'epitaffio tradizionale, con una tragedia che non fece rappresentare, ma recitò, forse seguendo l'esempio di Sofrone, il poeta siciliano di mimi. Ignoriamo se esaltasse le imprese del defunto o gli attribuisse un antenato mitico, come aveva fatto Euripide con il re macedone Archelao. I titoli di tragedie di cui v'è di solito testimonianza al suo riguardo, compaiono già tutti nel quinto secolo.

Se anche poeti tragici avessero fatto in quel tempo il tentativo, che nell'epica aveva fatto Cherilo, di cercare per la loro opera settori del tutto nuovi, sarebbe cosa senz'altro comprensibile. Su di un papiro è recentemente venuto alla luce il frammento d'una tragedia di Gige, per la quale l'autore s'attiene, nella forma e nel contenuto, ad Erodoto. La regina narra al mattino alle sue confidenti d'avere osservato durante la notte come Gige, evidentemente d'accordo col suo sposo Candaule, si sia insinuato nella sua camera da letto per vederla nuda; ella lo ha ora mandato a chiamare — indubbiamente per porlo di fronte alla tragica scelta: uccidere per punizione il suo re o subire egli stesso la morte. L'argomento della tragedia non è più offerto qui dal mito e dalla leggenda ellenica. L'autore ha fatto ricorso ad un'opera storiografica e ne ha mutuato quella materia che potesse interessare il suo pubblico e sollecitare lui stesso ad una trasposizione tragica. Per il quinto secolo ciò sarebbe stato inconcepibile. Rimane ancora incerto se il dramma appartenga al quarto secolo o addirittura all'epoca in cui ad Alessandria ci si cimentava, oltre che in altri generi letterari (specialmente nel dramma satiresco) anche nella tragedia, e si vantava perfino una « pleiade », una costellazione di sette tragici. Anche l'attività di un

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

poeta tragico a noi ignoto, un certo Moschione, che compose un *Temistocle* e, a quanto pare, trattò in una tragedia l'uccisione di Alessandro di Fere ad opera della sua stessa moglie e dei fratelli di lei (358), non deve cadere certo prima del 300.

La nostra tradizione è così scarsa, che dobbiamo essere molto cauti nel giudicare. Ci è tuttavia consentito affermare che nella tragedia erano fissati ancora per il poeta limiti molto più precisi che per l'epica, e se è vero che già nel quarto secolo autori isolati tentarono di creare una « tragedia storica », la cosa non andò oltre l'esperimento, e non ebbe risonanza durevole. In compenso gli antichi poeti tragici divennero dei classici, e i loro drammi, oltre che essere continuamente rappresentati, si diffusero anche come opere di lettura. Tanto che Aristotele può dichiarare che per l'efficacia della tragedia la rappresentazione è soltanto secondaria, e non rientra essenzialmente nell'arte tragica. Una concezione che certo sarebbe apparsa del tutto incomprensibile ad Eschilo.

Ci troviamo così ad affrontare l'importante problema: sugli uomini di questo tempo la tragedia esercitava la medesima azione che aveva esercitato sugli Ateniesi affollanti nel 450 il teatro di Dioniso? E gli uomini dell'età aristotelica, col loro complessivo sentimento di vita, erano ancora in grado di sentire con immediatezza la tragedia, nello spirito in cui essa era stata concepita dai poeti del quinto secolo?

L'Atene dell'epoca euripidea aveva un desiderio così vivo di chiarezza su tutti i problemi umani, che sarebbe da stupire se non vi si fossero indagate anche le questioni relative alla natura e al valore dell'arte. E per nessuno il problema doveva essere così urgente come per l'iniziatore della prosa d'arte, per l'uomo che considerò suo dono e suo compito personale affiancare alla poesia l'arte del discorso libero, considerando poesia e prosa come sorelle, atte, con diversi mezzi formali ma con uguale effetto, a guidare ed influenzare gli animi degli spettatori.

Gorgia era fiero e consapevole di agire, con la sua arte, sull'intelletto degli ascoltatori, ma anche di incantarne i cuori con l'eufonia delle sue parole. Egli doveva quindi essere incline a rilevare anche nella poesia l'efficacia sentimentale e ad apprezzarne l'elemento meramente estetico. Nella sua *Elena* leggiamo una breve dichiarazione, in cui ciò che ci appare come speciosità formale non deve tuttavia distoglierci dal considerare il contenuto oggettivo, di cui ci occuperemo in seguito più a fondo: « Riconosco e definisco la poesia in genere come discorso in forma metrica; chi l'ode è penetrato da timoroso orrore e lagrimosa pietà ed elegiaco rimpianto, e assistendo alla ventura e alla sventura di fatti e persone estranei, l'anima vive,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

grazie alla parola, una propria esperienza »[1]. Con molta acutezza viene qui ritenuto decisivo nella concezione della tragedia (alla quale naturalmente Gorgia pensa) la partecipazione sentimentale, da parte degli spettatori, agli eventi che si svolgono sulla scena; e con altrettanta acutezza vengono definiti gli affetti che la vicenda dolorosa suscita in noi: il terrore all'avvicinarsi della catastrofe, la pietà al suo sopravvenire, il rimpianto doloroso dopo la morte dell'eroe. Come anche altrove nell'*Elena,* Gorgia stimola il desiderio di sapere con brevi accenni, di cui si può cogliere appieno il significato solo grazie ad una più ampia esposizione. Del suo interesse per la tragedia sono testimonianza, oltre alla sua acuta caratterizzazione dei *Sette a Tebe* eschilei (« un dramma pieno di Ares »), anche la sua sottile definizione della tragedia, con la quale egli anticipa il concetto moderno di illusione: « La tragedia è un inganno, in cui chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi è ingannato è più intelligente di chi non si fa ingannare ». Senza dubbio non si tratta qui di aforismi staccati, ma di giudizi che procedono da una precisa visione generale della tragedia, visione che ci sembra di potere ancora cogliere almeno nei suoi effetti.

Immediatamente dopo la morte di Euripide, Aristofane rappresentò le *Rane,* nelle quali faceva comparire Eschilo ed Euripide che si contendevano, nell'Ade, il posto d'onore di primo tragico. Già nelle *Nuvole* egli aveva contrapposto al vecchio maestro della tragedia il rappresentante dell'età moderna. Ora egli li presentava in un raffronto completo. Dall'analisi di esso emerge con sicurezza che nel passo decisivo l'autore non proponeva idee proprie occasionali, ma seguiva una teoria seria e intelligentemente meditata; la citazione letterale della definizione gorgiana dei *Sette a Tebe,* e non solo quella, ci rimanda a questo sofista. Più che fare il nome di Gorgia, importa però rilevare che, oltre a possedere qui la prima poetica greca, siamo posti in grado di conoscere direttamente la concezione della tragedia corrente in quel tempo.

È in fondo un esame dell'evoluzione della tragedia, che si configura, per lo spirito greco « agonistico », in un confronto fra i due massimi rappresentanti di essa; ed è sorprendente come molte cose fossero allora già pienamente chiare.

Il ricordo risale fino a Frinico. Ma il vero fondatore della tragedia è Eschilo. Essa è in lui ancora tecnicamente incompiuta; il coro vi ha ancora parte preminente, mentre il dialogo è ridotto e i personaggi rimangono so-

---

[1] Gorgias Hel. 9 *τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἧς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχή.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

vente muti. Il vecchio maestro sa però raggiungere l'illusione, presso il suo pubblico non raffinato, non meno dei suoi successori. Egli, infatti, strappa violentemente i suoi spettatori dalla realtà quotidiana per trasferirli in un mondo diverso, ove assistono a cose prodigiose, vedono persone sovrumane in costumi esotici e solenni, odono una lingua sovrumana in oscure locuzioni, immagini ardite e suoni gravi. Lo stile di questa tragedia eroica, lontana dagli uomini, è sublime nei pensieri, nelle parole e nell'azione.

In Euripide il coro è passato in secondo piano, e ai suoi canti si sostituisce in parte l'aria isolata; il dialogo è pienamente sviluppato, la vicenda sapientemente strutturata. Un prologo informa subito sulle premesse, e ha poi inizio un dialogo vivace, in cui uomini, donne, liberi, schiavi, ognuno a suo modo, parlano e discutono, con parole umane, di problemi della vita attuale, pensando e agendo come persone del presente. Chiarezza, aderenza alla realtà, sensibilità umana sono caratteri essenziali di questa tragedia.

È una osservazione estetica che ci suona molto moderna. Ma la discussione s'avvia solo ora al punto decisivo, e la sensibilità specificamente ellenica ne traspare chiaramente.

Òrsù, informami di questo: che cosa determina la grandezza del poeta?,

comincia Eschilo, e riceve senza indugio la risposta:

È il talento, il fine pedagogico, e il rendere migliori gli uomini del nostro popolo [1].

Ciò che sono i maestri per i bambini, sono stati, da Omero in poi, per gli adulti i poeti, ed anche Eschilo ha operato quale educatore del suo popolo, ha saputo suscitare spirito bellico coi *Sette a Tebe,* volontà di vittoria ed entusiasmo patriottico coi *Persiani,* incitando anche altrove, con i suoi coraggiosissimi personaggi, all'ardire e all'abnegazione.

Di tutt'altra natura del vecchio maestro, elementare e spontaneo, è stato invece Euripide, più intellettuale nella sua creazione. Ma rendendo umana la tragedia e trattando i problemi del presente, anch'egli voleva essere educatore del suo popolo e indurre, con i mezzi della sua arte, ad una configurazione razionale e sicura della vita.

Questa interpretazione, desiderosa di rendere giustizia anche ad Euripide, traspare ancora chiaramente in Aristofane, sebbene l'autore comico, avversario del poeta che, nella sua opera, perderà la gara, abbia ritoccato a fondo il ritratto che di lui aveva trovato. Per lui Euripide diventa la mala erba della *polis,* colui che con le sue tragedie ha distrutto lo spirito della

---

[1] 1009 A. *ἀπόκριναί μοι, τίνος οὕνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν:*
E. *δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

borghesia, ha trasformato gli Ateniesi da virili combattenti in inutili chiacchieroni, ha guastato la gioventù e specialmente con i suoi motivi erotici, con le sue Fedre e Stenebee, ha favorito l'immoralità. L'ostilità contro il poeta della ' modernità ' trova sfogo qui, anche dopo la sua morte, ancora una volta in una critica ingenerosa. Essa ci rivela però che cosa, agli occhi del pubblico come a quelli dei critici, fosse l'essenziale: la scena, il sacrario del dio per la cui festa il popolo confluisce, è per l'uomo greco del quinto secolo un istituto morale nel senso più profondo, e la valutazione dell'autore tragico si fonda sul suo aver adempiuto o no al suo compito di educatore del popolo. L'estetica moderna può dichiarare che è lecito al poeta, in quanto uomo e « per così dire a suo uso privato », possedere una sua visione del mondo, ma che è opportuno la tenga, nelle sue opere, il più possibile per sé. Per la grande età greca, per i poeti come per il pubblico, simile concezione sarebbe stata incomprensibile.

Ma allora era già comparso Socrate, che mirava con tutt'altri mezzi al risveglio etico dei suoi concittadini, si rivolgeva al singolo con parole disadorne e gli mostrava che per conseguire il fine della vita v'era una sola via, la conoscenza del vero bene. Potrebbe essere benissimo che proprio in quegli anni Platone avesse rinunciato alla vita che aveva sino allora condotto ed arso le sue tragedie, per dedicarsi interamente ad un unico, necessario compito. È solo un aneddoto, è vero; ma possiede almeno una sua verità simbolica. Ponendo, nel *Gorgia,* se stesso e i suoi concittadini di fronte alla grande scelta della via da seguire, pochi anni dopo la morte di Socrate, Platone condannava esplicitamente, insieme con la retorica, anche la « veneranda » tragedia, come una delle arti lusingatrici che servono solo al godimento e distolgono dal bene.

Dandosi poi, più tardi, a tracciare i contorni del suo stato ideale, egli si pose per primo il problema se nell'educazione dei nuovi cittadini la poesia dovesse mantenere il suo posto tradizionale; e lo risolse affermando la necessità, non solo di scacciarvela, ma di combatterla nel modo più aspro, ritenendone l'influenza diametralmente opposta a ciò cui la vera educazione deve mirare. La poesia inculca, infatti, nei cuori giovanili indegne immagini di divinità e di eroi, e la paura della morte e degli inferi; non propone modelli eroici (ciò di cui, pure, Aristofane elogiava Eschilo), ma figure non virili, che piangono e si lamentano senza ritegno; essa ignora infine la buona novella del bene come fonte di felicità, e mostra invece i buoni nella miseria e i cattivi nella fortuna. Un particolare pericolo si cela poi nella poesia drammatica. La rappresentazione di uomini diversi influisce negativamente sugli interpreti e sugli spettatori compromettendone l'unitarietà del carattere. Inoltre è inerente alla natura di quest'arte mostrare, non l'immagine

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

dell'uomo guidato esclusivamente dalla ragione, ma la creatura umana empirica con le sue svariate debolezze e passioni, e fare assistere alla lotta della ragione con i bassi istinti, perfino, sovente, alla sua sconfitta.

I pericoli della poesia non consistono, insomma, per Platone, negli errori di singoli poeti; ma si fondano nella sua natura stessa.

Quando in Atene ci si diede a riflettere sull'arte poetica, era ormai assai lontano il tempo in cui Saffo effondeva nel canto il suo intimo, e la nuova comunità della *polis* non era terreno idoneo ad una lirica individuale. Omero aveva il suo posto sicuro nell'insegnamento non meno che nei cuori degli adulti; ma non esisteva più una produzione epica. Il dramma (tragedia e commedia, cui si aggiunse col tempo anche un dramma musicale) assorbiva tutte le énergie creative, e finiva quindi col determinare anche la concezione dell'arte poetica in genere. Si tratta qui d'una eccezione dovuta alla personalità di Gorgia ch'egli, di per sé ' psicagogo ', s'interessi al problema di come il poeta, operando sulla sua materia, si riveli « misura delle cose » ed eserciti la sua azione sugli animi. La sua teoria dell'illusione doveva acquistare influenza solo più tardi. Nella valutazione della poesia, in genere, non ci si poneva dal punto di vista dell'attività creativa, ma si partiva dalla considerazione dei prodotti di essa. E questi, alla luce del dramma, si presentavano come un'imitazione, una copia della vita, così come essa era offerta dal presente, oppure dalla tradizione dell'età eroica. Anche Omero veniva considerato nella medesima prospettiva. « L'Odissea è un bel ritratto della vita », diceva Alcidamante, un contemporaneo di Platone. E la prevalenza del dramma era tanto forte, che per Platone, non solo i tragici sono poeti che mangiano al tavolo d'Omero, ma Omero stesso è il primo tragico, pur essendosi avvalso d'una forma diversa. Il poeta non è libero creatore, come propriamente implicherebbe il suo nome, ma l'artista che si basa su dati reali. La poesia è rappresentazione imitativa, è *mimesis*.

Platone non poteva non propendere per questa concezione, dalla quale emerge da sé la contrapposizione di poesia e scienza, per lui ovvia in base a motivi etici. Domandandosi poi quale fosse il contenuto gnoseologico e il valore pedagogico di entrambe, egli non poteva esitare nella risposta. La poesia, che come la pittura non era in grado di penetrare l'essenza, la forma delle cose, ma assumeva come oggetto della sua imitazione l'imperfetto fenomeno sensibile, non poteva fornire altro che un'immagine falsa e alterata, allontanante dal retto cammino della vita. Il pericolo era tanto più grave, in quanto l'arte trovava un alleato nell'intimo dell'uomo. Questi non era infatti soltanto essere razionale mirante alla conoscenza; nella sua anima vi erano anche forze irrazionali che tendevano alla gioia e al dolore, volevano piangere o ridere a sazietà, e nell'arte quindi, soddisfacendo tali desideri,

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

trovavano piacere. Ecco perché, secondo Platone, la poesia, contrariamente al fine umano, rafforza nell'animo la componente istintiva, a scapito della ragione; l'arte sopisce la vigilanza anche di chi operi consapevolmente su se stesso: alla vista del dolore altrui (avvertiamo qui l'influenza di Gorgia) egli crede di potersi abbandonare impunemente a simili moti dell'animo, mentre lo minaccia così il pericolo dell'assuefazione.

Nel *Filebo* Platone riprese poi il tema del piacere suscitato dalla poesia, del godimento che provocano oggetti tragici. Anche là però egli non fu guidato da un interesse estetico, ma pose l'indagine solo in rapporto con i problemi sulla natura del piacere e sul fine della vita; nella *Repubblica* egli concluse poi la sua polemica contro la tragedia con le seguenti parole: « La lotta per il raggiungimento del fine della vita è tanto grave, che non bisogna lasciarsene distogliere da nulla, neppure dalla poesia ». Volendo costruire la nuova società con una educazione consapevole, Platone non poteva non prendere in attento esame la poesia, che nell'educazione era stata fino allora al primo posto. La discussione sulla tragedia nasceva quindi da motivi etico-sociali.

« Devo prendere posizione, anche se fin da bambino nutro nel mio cuore affetto e venerazione per Omero »: così inizia la sua critica il Socrate platonico, e conclude dichiarando che personalmente sarebbe lietissimo se si levasse un difensore dei poeti e, contro lui stesso, dimostrasse che la poesia non procura soltanto godimento, ma è anche utile allo stato e alla vita del singolo. E anche noi avvertiamo l'intima commozione di queste parole. Esse dovettero suonare come un monito per i discepoli di Platone, e fra di loro sorse l'uomo che doveva salvare la poesia.

Solo in questo contesto storico si può intendere l'atteggiamento di Aristotele nei confronti dell'arte poetica. Egli è la mente sistematica che con le sue categorie scientifiche vuole penetrare e comprendere tutti i singoli settori della natura e dello spirito. A differenza di Platone egli ha perciò trattato anche la poesia come distinto settore del sapere. Anche a lui rimane però ancora estranea una estetica della poesia tragica, che gli avrebbe permesso di dissociare i fenomeni poetici dall'etica e dai problemi ultimi del valore e del fine della vita umana.

Come Platone, egli considera l'arte, anziché libera attività creatrice, *mimesis*. Ma se da ciò Platone passava immediatamente a porre il problema del suo contenuto gnoseologico, commisurava la poesia alla scienza e ne deduceva necessariamente l'inferiorità, per Aristotele lo stato delle cose si presenta a priori diverso, perché egli ravvisa il vero essere, anziché nelle idee universali, nell'*eidos*, nel principio formale degli oggetti empirici particolari. Tanto basta perché si raccorci per lui la distanza esistente fra la verità

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

e la imitazione artistica. Egli può andare, però, anche più innanzi. A differenza della storiografia, la poesia non riproduce uomini e cose come sono esistiti empiricamente nel tempo, ma così come, per la loro essenza, possono essere. E non lo fa, secondo Aristotele, in grazia d'una libera fantasia creatrice, ma per mezzo della contemplazione, che dal particolare perviene all'universale, all'essenziale. Ma in tal modo essa diviene idonea a cogliere parte del vero contenuto ontologico dei fenomeni particolari. « Dandoci di più l'universale, la poesia è più vicina alla filosofia di quanto non lo sia la storiografia, che descrive il particolare ».

Ancor più importante è che Aristotele svincoli il problema del valore della poesia da quello del suo contenuto gnoseologico.

Nel suo sistema la poetica è strettamente connessa con la retorica. Come Gorgia, egli considera la poesia e la prosa artistica come sorelle che, pur in certe loro difformità, hanno il carattere comune d'influire, per via ' psicagogica ' (Aristotele, come Platone, mutua da Gorgia anche il termine), sugli animi degli spettatori. Egli è così portato ad indagare, oltre alla natura della poesia, anche il genere d'influenza ch'essa esercita. E sul carattere irrazionale di esso egli si trova d'accordo con Platone. Per tentare la difesa della poesia, egli doveva innestarsi a questo punto, dato che proprio in ciò Platone aveva scorto la prova del pericolo in essa insito.

Gli affetti suscitati dalla tragedia sono per Aristotele la pietà e il terrore. Che cosa lo avrà indotto a nominare proprio e soltanto questi due? La pietà è ovvia, ed era stata già convenientemente sottolineata da Platone nella *Repubblica*. L'accoppiamento di pietà e terrore, usato come formula, non è però mai riportato come cosa sua da Platone, che lo presuppone invece come noto nel *Fedro,* quando dice ironicamente che discorsi suscitanti pietà e terrore non costituiscono ancora una tragedia. L'osservazione prende di mira la retorica, nella quale la sollecitazione degli affetti da parte dell'oratore era da tempo un settore fisso dell'insegnamento. Il contesto richiama in particolare Gorgia, e questi è in effetti, almeno per noi, il primo che nel passo citato dell'*Elena* accoppia « timoroso orrore e lacrimosa pietà » per indicare l'effetto della tragedia. Aggiungendovi ancora « elegiaco rimpianto », egli pensava certo all'esito consueto della vicenda tragica. Nelle *Fenicie,* ad esempio, il coro è pieno di « orrore e di pietà » per la lotta fraterna, e subito dopo entra di corsa Antigone levando forti lamenti che il rimpianto del morto le ispira. Ma nominare la pietà e l'orrore risultava spontaneo a Gorgia anche per un altro motivo. Nello stesso passo dell'*Elena* egli parla per due volte della forza magica del discorso, che suscita, o placa, dolore e gioia, terrore e confidenza. È la classificazione, in seguito assai corrente, dei quattro affetti principali, basata sul loro procedere da qualcosa

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

di buono o di cattivo, di presente o di atteso. Nella tragedia, in cui « assistendo alla ventura o alla sventura di persone estranee viviamo una esperienza nostra », al dolore si sostituisce naturalmente la ' com-passione ', mentre per la partecipazione al terrore (il terrore non è certo una « pietà riferita a noi », ma una partecipazione immediata, come sovente dichiara il coro) non v'è a disposizione un termine speciale. Terrore e pietà non sono quindi altro che le due fasi della partecipazione ad una vicenda dolorosa.

Ad Aristotele la teoria di Gorgia era sicuramente nota; egli la rese veramente feconda, come gran parte della speculazione a lui precedente, approfondendola. Anch'egli procede dal fenomeno della pietà, ma indaga il motivo psicologico che spieghi come la rappresentazione artistica sia atta a suscitare tale affetto nell'animo dello spettatore, e lo ravvisa nella natura dell'uomo incline alla socialità, nell'impulso del cuore, che attira l'uomo verso l'uomo e fa che ognuno partecipi alle esperienze dell'altro. Da questo sentimento sociale, dal *φιλάνθρωπον*, proviene la attitudine alla pietà e quindi la sollecitazione tragica degli affetti.

Ne emergono per lui importanti conseguenze. Una tragedia che violi, o comunque non susciti questo sentimento sociale, non può esercitare l'azione richiesta dalla sua natura. È quindi escluso che la tragicità possa impersonarsi nell'uomo moralmente perfetto, la cui sventura darebbe scandalo, come nell'uomo completamente cattivo, nei confronti del quale non saremmo capaci di *sympatheia,* di comunanza d'affetti. Solo in casi eccezionali la grandezza del colpevole eserciterà un'azione tragica. Noi siamo capaci di partecipare solo al dolore e alle esperienze di chi per sua natura ci è tanto simile, che la sua sorte potrebbe essere anche la nostra. Idoneo ad essere protagonista di tragicità è quindi l'uomo che si trovi in una via di mezzo fra gli estremi, che superi, certo, la media (perché la tragedia ci solleva in una sfera superiore), ma non sia tanto idealizzato, da non sembrarci più uomo del nostro stesso sangue.

Poiché la tragedia non ritrae uomini che agiscono, ma azioni, in essa non hanno valore primario i caratteri, e l'unità e l'efficacia drammatica non dipendono dalla persona (come gli altri Greci, Aristotele ignora un termine che designi l'« eroe » del dramma), ma dall'azione. E la tragicità specifica dell'azione è la peripezia, che provoca il rovesciarsi della ventura nella sventura o viceversa. Anche qui emergono senz'altro conseguenze analoghe. Non è tragica la mera ascesa della fortuna, se non vengono prima suscitati, con duplice intreccio, la pietà e il terrore. Non è tragico il precipitare nella sventura, se esso ci appare come semplice punizione di un delitto e non può quindi suscitare compassione. D'altro canto esso non dovrà neppure essere immotivato. Perché il *φιλάνθρωπον*, pur non essendo uno spirito di giustizia

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

che esiga un pareggio di colpa e di espiazione, è un senso umano che avvertirebbe come irrazionale, insopportabile, atroce, in un nostro simile come in noi stessi, un dolore pienamente immeritato. Rimane quindi tragico soltanto un dolore che ci appaia razionale, in quanto ne riconosciamo il motivo, ma che sia stato occasionato, anziché da una colpa morale fondata sulla malvagità del carattere, da una mancanza non intenzionale, commessa da un uomo di per sé simile a noi, suscitante la nostra *sympatheia.*

Solo in questo caso la tragedia, pur generando affetti dolorosi, eserciterà insieme un'azione liberatrice. E perveniamo così al punto decisivo della teoria aristotelica.

Già con i risultati sin qui raggiunti Aristotele aveva vanificato una obiezione essenziale di Platone, per il quale era escluso che nella concezione della vita di una vera tragedia trionfasse il male. Rimaneva però ancora la pietra dello scandalo più grave. Chi concepiva la tragedia come psicagogia poteva meno d'ogni altro contestare ch'essa esercitasse influenze irrazionali e provocasse godimento appagando la facoltà psichica « avida di pianto e di lamenti ». Se ciononostante Aristotele voleva salvare la tragedia, doveva tentare di dimostrare che simile appagamento non valeva a rafforzare nell'uomo l'irrazionale a scapito della ragione. La citatissima teoria della catarsi ha infatti questo scopo.

Nella *Poetica* Aristotele presuppone la catarsi come nota. La trattazione specifica che la riguarda non ci è pervenuta; ci è dato tuttavia ricostruirla, almeno nei suoi lineamenti fondamentali, da accenni isolati in Aristotele stesso e in autori posteriori. L'essenziale è stato già visto da Jakob Bernays.

Il termine di catarsi proviene dalla medicina. Per Platone la catarsi, in quanto « processo chimico che elimina ciò che è cattivo lasciando il buono », è un concetto nettamente circoscritto, e negli scritti medici si parla frequentemente della « purificazione », naturale o artificialmente provocata, che libera il corpo da sostanze od umori superflui o nocivi. Leggiamo ad esempio anche nei *Problemi* aristotelici che certi uomini sono portati a frequenti rapporti sessuali perché per la loro costituzione fisica hanno in sé troppo pneuma, che è contenuto specialmente nello sperma. « È naturale perciò ch'essi abbiano il desiderio di liberarsene, perché si sentono così alleviati ». Aristotele usa esattamente le stesse espressioni nella *Politica,* ove descrive dapprima l'efficacia catartica della musica, ma pensa, insieme, alla tragedia. « Gli uomini hanno disposizione diversa per diversi affetti; alcuni, ad esempio, sono specialmente inclini al terrore e alla pietà, altri al rapimento religioso; e come questi ultimi si calmano quando hanno ascoltato dei canti orgiastici, poiché ne hanno avuto per così dire una cura e una purificazione, così lo stesso naturalmente avviene per coloro che sono particolar-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

mente inclini alla pietà, al terrore e a simili affetti, ma anche per gli altri, nella misura in cui ne sono ricettivi: tutti, per questa via, subiscono una purificazione e si sentono con piacere alleviati ». Ritroviamo una eco di questa teoria, come osserva il Bernays, in un passo del neoplatonico Giamblico, ove si dice: « Se le energie esplicantesi nei nostri affetti umani vengono del tutto represse, accrescono la loro forza; ma se vien dato loro sfogo in una attività breve e spinta sino ad un grado legittimo, allora provano un piacere moderato, vengono appagate e si placano, purificate benignamente e senza sforzo. Questo è il motivo per cui nella commedia e nella tragedia, osservando esperienze altrui, plachiamo i nostri affetti, li rendiamo più moderati e li purifichiamo ».

Platone rigettava la tragedia, perché riteneva che, sollecitando gli affetti, essa rafforzasse nell'animo l'elemento irrazionale. Aristotele ribatte, con argomentazione ' psicanalitica ', che simile rafforzamento avviene proprio in seguito a repressione violenta. Data la sua visione complessiva della vita psicologica, egli è certo molto più propenso a considerare gli impulsi irrazionali come qualcosa di naturale e a riconoscerne come normale anche l'appagamento. Da impedirsi è invece per lui che, crescendo a dismisura, essi pongano a rischio il predominio della ragione. E proprio a questo fine la tragedia sembra ad Aristotele un mezzo appropriato. Perché l'assistere ad un fittizio dolore altrui porta ad uno sfogo innocuo di affetti come il terrore e la pietà. La tragedia procura pertanto all'uomo (e questa è la fonte del godimento tragico) un piacevole lenimento e ottiene insieme un effetto analogo a quello che, per il corpo, ha la purificazione terapeutica: « purifica » l'anima, non certo estirpandone gli impulsi, il che non sarebbe possibile né desiderabile, ma facendoli deviare in un terreno non pericoloso e impedendone così l'eccesso pernicioso. È dunque perfettamente consona allo spirito di Aristotele l'affermazione del suo discepolo Teofrasto, che la musica rappresenti « una liberazione dai danni connessi con gli affetti ». E in questo spirito è da intendersi, nello stesso Aristotele, la celebre definizione della tragedia, in cui la catarsi, nominata per ultima, riceve lo spicco di carattere principale: « La tragedia è l'imitazione di una vicenda seria, in sé compiuta e che possieda una certa ampiezza; in un discorso piacevole, con l'uso separato delle forme stilistiche nelle singole parti; non in forma narrativa, ma in forma drammatica; una rappresentazione che mediante la pietà e il terrore ottenga come risultato la purificazione (*catarsi*) da siffatte passioni » [1].

---

[1] Aristot. Poet. 6 *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

La catarsi non è quindi, per Aristotele, una conseguenza accidentale dello spettacolo; ne è piuttosto l'effetto, che rientra di necessità nell'essenza della tragedia, non meno dell'arte drammatica con cui viene conseguita.

Con la poetica come con la retorica Aristotele persegue anche fini meramente pratici; vuole insegnare come si compone una vera tragedia. E imposta il problema partendo dalle condizioni che la tragedia deve osservare per raggiungere l'effetto che le è peculiare. Il criterio viene quindi rigorosamente desunto dalla natura della tragedia, il fenomeno dell'arte deve trovare la propria spiegazione in se stesso. Come tuttavia egli sia distante da una speculazione estetica in senso moderno, ci appare evidente quando egli considera la forma linguistica come secondaria, e addirittura la rappresentazione (e può darsi che influisse qui la tragedia recitata di Teodectete) come non intrinseca alla natura dell'arte. Altri interessi erano in lui preminenti, come emerge dalla sua discussione sui « caratteri » tragici. Già il termine ἦθος che impiega per designarli, mostra ch'egli pensasse soltanto al complessivo atteggiamento etico dei personaggi; in base a ciò egli distingue anzitutto i caratteri in buoni e cattivi, esige poi, in genere, coerenza e unitarietà, ma per l'indagine euripidea degli individui non rivela alcun interesse. Ancor più significativa è la sua concezione dell'effetto specifico della tragedia, in cui culmina tutta la sua teoria. È indubbio, infatti, che la teoria della catarsi miri a salvare la tragedia dalla condanna di Platone, e sia quindi determinata, come quella, dalla sensibilità etica. Sarebbe falso, tuttavia, volerla spiegare esclusivamente in base al rapporto storico con Platone. La preminenza dell'etica ha il suo fondamento nella sensibilità propria di Aristotele, che è, nel suo complesso, greca. Come nell'ellenismo più antico la musica era apprezzata prevalentemente per la sua influenza etica, così anche la tragedia attica non è fenomeno puramente estetico; l'autore di essa — malgrado Goethe — è dominato, consapevolmente o no, dall'idea dell'azione educativa da esercitare sugli spettatori.

In questo, dunque, Aristotele aveva la stessa sensibilità del quinto secolo. Ma nel resto?

La questione pare temeraria. Aristotele, il fondatore della poetica, il Greco che visse appena cento anni dopo i grandi tragici, di cui vide ancora le opere rappresentate nel teatro di Dioniso, non doveva forse sapere a che cosa mirava il poeta attico con la sua tragedia, e che effetto questa ottenesse sugli spettatori? Non dimentichiamo però che Aristotele è l'autore della prima poetica sistematica, è un teorico, che costruisce la sua teoria su di un fondamento ben preciso. È un Greco, ma non un Ateniese, non un borghese, e anche se cento anni soltanto lo separano dai grandi tragici, pure proprio in questo periodo, per la luce del tutto nuova in cui veniva a tro-

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

varsi la *polis,* s'era attuato nel sentimento greco della vita un completo capovolgimento. E possiamo considerare autentico interprete della tragedia attica chi non spende una parola per dire ch'essa faceva parte dell'ufficio divino e si svolgeva nell'età eroica, che veniva rappresentata nella festa statale e il poeta vi parlava al popolo in veste di suo delegato? Dobbiamo senz'altro attenderci che il pedagogo macedone del principe, leggendo *I Persiani* di Eschilo, sentisse ancora ciò che il popolo ateniese aveva provato a teatro nel 472? Aristotele non è responsabile di molte cose che gli si sono volute leggere fra le righe. Egli ignora l'unità di tempo e di luogo e la necessità di un protagonista per l'unità del dramma, così come ignora la tragedia del destino o la colpa in senso moderno. Che la sua limitazione degli affetti drammatici alla pietà e al terrore sia stata per lungo tempo assunta come domma, ha la sua buona ragione: si tratta infatti davvero di « sentimenti tragici fondamentali » che ancora ci assalgono quando leggiamo la tragedia. Ma ciò non basta a renderci accessibili *I Persiani,* il finale dell'*Orestea, Gli Eraclidi* e *Le Supplici* di Euripide, e neppure lo spirito delle tragedie sofoclee.

Aristotele poté esercitare così grande influenza sui moderni, perché egli stesso è già, in certo senso, moderno. Bandendo la poesia come pericolosa allo stato, Platone si lascia guidare dall'antico spirito della *polis.* Per Aristotele il punto d'avvio è apparentemente lo stesso. Ma la benefica influenza che la sua apologetica vuol riconoscere alla tragedia, non interessa più, in effetti, la totalità, ma l'individuo. Egli appartiene ad una generazione già molto più distaccata dalla *polis,* e si chiede, involontariamente, quale sia l'efficacia che egli stesso, da individuo, avverte nella tragedia, mentre è proprio contrassegno della tragedia attica che in essa non parli un individuo ad individui, ma l'esponente spirituale del popolo al suo popolo. E ciò che il poeta crea provocherà sicuramente pietà e terrore anche nell'individuo; ma lo spettatore non deve ottenerne solo una purificazione da queste passioni e un piacevole senso di sollievo, bensì intuire, nella vicenda particolare, i rapporti arcani in cui si trovano fra loro agire e patire, deve partecipare anch'egli alla lotta perpetua dell'uomo per il raggiungimento della felicità, esaltarsi alla vista dell'umana grandezza, che rimane vittoriosa anche nella rovina fisica salvando la parte vera di sé. E non l'individuo soltanto sentirà tutto questo. Tutti coloro che affollano il teatro del dio, impiegati e consiglieri e borghesi, tutto il popolo ateniese rimarrà edificato, s'arricchirà della viva certezza che esiste per l'uomo qualcosa di più alto della vita materiale, che il sacrificio al servizio d'un'idea, per il bene comune, è nella vita fine e felicità suprema. La tragedia attica è, oltre che servizio divino, anche servizio del popolo. È arte popolare nel senso più alto.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Ecco ciò che costituisce la singolarità, l'unicità di questa tragedia. Perché il presupposto di simile arte è l'unità spirituale del popolo, e questa è irrevocabilmente perduta per la differenziata società moderna. Vano sarebbe quindi ogni tentativo di rinnovare la tragedia greca, e solo in grazia d'uno sforzo d'immedesimazione storica possiamo ancora sentire appieno ciò che per l'Ateniese essa significasse. Risulterebbe tuttavia proficuo alla drammaturgia dei nostri tempi riflettere su ciò che era stato un giorno supremo sigillo d'un'arte veramente grande.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

INDICE

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

I. La tragedia greca e il problema del tragico 13

II. Il sentimento cosmico dei Greci e la nascita della tragedia dallo spirito attico 19

III. Spirito sociale e personalità creatrice. Interpretazione della storia sacra 49

Eschilo

Il poeta 49

Le opere 54

La tetralogia delle Danaidi, 54; *I Persiani,* 64; *Prometeo,* 77; *I Sette a Tebe,* 101; *L'Orestea,* 114; *Opere perdute: Tragedie,* 152; *Drammi satireschi,* 157.

La tragedia eschilea 159

IV. Lo svincolarsi dell'individuo dai suoi legami 173

V. Sofocle ed Euripide 185

VI. La tragedia nell'età periclea. L'interpretazione suggerita dalla nuova fede 197

Sofocle

Le opere 197

Le tragedie più antiche e i Segugi, 197; *Aiace,* 200; *Antigone,* 215; *Le Trachinie,* 231; *Edipo,* 244.

La tragedia sofoclea dell'età di Pericle 256

VII. La tragedia durante l'accentuarsi dell'individualismo. Interpretazione del mito fondata sull'esperienza e sull'invenzione personali 273

Euripide

Inizi. Dramma satiresco e tragedia semiseria 273

Ciclope, 273; *Alcesti,* 276.

La creazione del dramma psicologico 287

Medea, 292; *Ippolito,* 307; *Stenebea,* 318; *Ecuba,* 320; *Andromaca,* 328.

Il rispecchiarsi della personalità dell'autore nella tragedia 335

Bellerofonte, 335; *Eracle,* 338.

Contenuto antico e spirito nuovo 352

Le due Elettre, 352.

Le ultime opere di Sofocle 373

Filottete, 373; *Edipo a Colono,* 386; *Conclusione,* 399.

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

VIII. La produzione euripidea della maturità 405

I drammi patriottici della guerra archidamica 405
Eraclidi, 405; *Eretteo,* 411; *Supplici,* 412.

Il mutare degli eventi bellici 418
Troadi, 418; *Fenicie,* 427.

Il mutare del senso tragico 438

La tragedia perde il suo carattere religioso 438
Elena, 438; *Ifigenia Taurica,* 447.

L'uomo e la Tyche 459
Ione, 459; *Antiope e Ipsipile,* 469.

L'uomo e i suoi simili 471
Il diritto del poeta ad una vita propria: *Antiope,* 471.
L'uomo in conflitto con i suoi simili: *Oreste,* 472.

Contenuto e forma della tragedia euripidea 483

Nuove esperienze e nuova produzione in Macedonia 514
Le Baccanti, 516; *Ifigenia in Aulide,* 526.

IX. Tragici minori: Il Reso 537

X. Conclusione

L'ulteriore sviluppo dell'individualismo nel quarto secolo e le sue ripercussioni sulla letteratura e sul pensiero 545

Indice analitico (vedi II volume)

Indice generale 563

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4

Finito di stampare
il 2 gennaio 1961
con i tipi della
Nuova Cartografica S.p.A.
di Brescia

www.scribd.com/Cultura_in_Ita4